







DIE CHRISTLICHE KUNST

ZWÖLFTER JAHRGANG 1915/1916

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN



ZWÖLFTER JAHRGANG 1915/1916

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
GMBH

MÜNCHEN



INHALT DES ZWÖLFTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLERISCHE WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen:

DIE·CHRISTLICHE·KVNST



XII. JAHRGANG

1. OKTOBER 1915

HEFT 1

OKT. 1915—SEPT. 1916

PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—

EINZELHEFTE M. 1.25

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KVNSTLEBEN·

IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN





Mart. v. Feuerstein 3108 Ges. f. christl. Kunst, GmbH, München

S. Thomas Aquinas

Bene scripsisti de me, Thoma, quam recipies mercedem?
Qui respondit: Domine, non nisi Te



MARTIN VON FEUERSTEIN — EINE SEELE HIMMELWÄRTS

Text S. 9

MARTIN VON FEUERSTEIN

Von Dr. O. DOERING

Hierzu die Abbildungen dieser Nummer

Das Schaffen eines Meisters vom Range dessen, über den hier gesprochen werden soll, auf eingeschränktem Raume zu analysieren, ist nur möglich unter weitgehendem Verzichte auf die Betrachtung seiner Werke im einzelnen. Das Schaffen Feuersteins besitzt einen Umfang, der quantitativ zu der mit Recht bewunderten Qualität in geradem Verhältnisse steht. Was ich zu sagen habe, vermag also nur an einzelnes anzuknüpfen, und hierfür können nur einige neueste Schöpfungen in Betracht kommen, die der weiteren Öffentlichkeit bisher weniger, ja vereinzelt noch gar nicht bekannt sind.

Es ist üblich, wenn man die Eigenart eines Künstlers erklären will, zunächst nach den Momenten seines Lebens und seiner Entwicklung zu suchen, welche diese Eigenart hätten gefährden können. Kann man dann feststellen, daß sie sich trotzdem herausgebildet und ihre eigentümlichen Wege gesucht habe, die großen Zielen entgegenführen, so kommt ihre Stärke um so voller zur Überzeugung. Also seien auch betreffs Feuersteins die Stationen dieses Entwicklungsweges vorweg kurz gekennzeichnet. Er ist geborener Elsässer, 1856 in Barr zur Welt gekommen. Er wuchs unter dem Einflusse der Kunstübung des Vaters auf, der sich als Bildhauer und Altarschnitzer auszeichnete. Seit 1875 genoß er an der Münchener Akademie Unterricht bei Strähuber, Löfftz und Diez, ging 1880 zu weiterer Ausbildung nach Paris und 1882 nach Italien. Ein Jahr später von dort zurückgekehrt, wandte er sich nach München, wo er seitdem verblieben und eine der größten Künstlerpersönlichkeiten der Akademie geworden ist. Alle jene Lehrer mit ihren so verschiedenartigen Richtungen und Individualitäten, alle von ihm aufgesuchten Kunststätten mit ihren Schätzen vorbildlicher alter und verführerischer moderner Kunst, sie haben das eine bei Feuerstein fertiggebracht, die in ihm liegenden Fähigkeiten zu wecken, ihm deutlich zu machen, was für ihn das Richtigste sei.

In der auf solche Art gestärkten, gereiften Eigenart des mit den äußeren Ausdrucksmit-

teln seines Strebens gerüsteten Künstlers lebt Wahrheit und Tiefe des Gedankens, Energie der Tat, Ruhe und feuriges Bewegen, Kraft und Zartheit, Fülle der Phantasie und Einheit des Wollens. Es überwiegt das Gemüt, die tief innerliche Empfindung. Dies alles, hat bei Feuerstein zusammengewirkt und eine Fülle hervorragender Werke der christlichen Malerei entstehen und gedeihen lassen von den ersten Anfängen seiner selbständigen Betätigung bis zum heutigen Tage — von den Wandmalereien in der Kirche von Moosweiler bei Zabern bis zu der herrlichen Beweinung Christi, deren Wiedergabe dieses Heft ziert.[1])

[1]) Vgl. den mit 26 Abbildungen nach Feuerstein ausgestatteten Aufsatz über die Ausmalung der Kirche des hl. Antonius zu Padua im III. Jahrgang dieser Zeitschrift, S. 265 ff.; — ferner I. Jahrgang, S. 49 und 58; — II. Jahrgang, farbige Sonderbeilage; — V. Jahrgang, S. 341 und farbige Sonderbeilage; — außerdem mehrere Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (1893, 1894, 1897, 1901, 1903, 1908, 1911, 1912), in denen der Künstler mit 12 Bildern vertreten ist. D. Red.



M. v. FEUERSTEIN AUFERSTEHUNGSENGEL
Von einem Glasgemälde in der Hl. Geistkirche zu München
Text S. 3

Die Glasmalerei-Entwürfe Feuersteins behandeln die Zeichnung in einer Klarheit und Ruhe, welche die seiner Gemälde fast noch übertrifft. Mit Recht — ist sie doch hier die eigentliche Herrscherin, welche den in den Glasscheiben gegebenen Farben die Flächenbegrenzung vorschreibt und zugleich mittels der Schwarzlot-Schattierung diesen Flächen Leben verleiht. Das Verhältnis zwischen Zeichnung und Farbe ist also wenigstens zum Teil ein anderes als bei der Wandmalerei (mit Einschluß der Mosaik) und bei der Tafelmalerei, besonders der letzteren. Hier besitzt die Farbe unbehinderte Möglichkeiten des Ausdruckes und der Entfaltung feinster Übergänge. Das farbige Glas an sich dagegen ist des ersteren überhaupt nicht fähig, der letzteren nur in eingeschränktem Maße. Es gibt Kunstgriffe, um diesem Mangel in etwas abzuhelfen. So das Ätzen und Abschleifen der sogenannten Überfanggläser. Aber dergleichen widerspricht, genau betrachtet, dem Stilcharakter der Glasmalerei, nähert sie der Tafelmalerei, verwischt so ihre natürliche Art und beeinträchtigt die engen Beziehungen zwischen der Malerei des Fensters und der zugehörigen Architektur. Glasmalerei-Entwürfe werden also materialgerecht nur von einem Künstler geschaffen werden können, der ein Zeichner ersten Ranges ist; der ferner das natürliche Gefühl für die Sonderheit der dekorativen Zwecke dieses Kunstzweiges besitzt; und der als Kolorist über die Fähigkeit verfügt, die Widerspenstigkeit des farbigen Materials jenen Zwecken zu unterwerfen und es zu hohen Wirkungen zu zwingen. Diese letzteren sind vielfältiger Art. Das Glasgemälde hat zunächst den künstlerischen Zweck, das Kircheninnere zu einem in sich geschlossenen Raume mit selbständiger Wirkung zu gestalten, dem es mit seinen kräftigen oder sanften Reflexen an Wänden, Säulen, Pfeilern und Skulpturen Leben einhaucht. Unter diesen Gesichtspunkten ist die Glasmalerei zu ihren guten Zeiten aufgefaßt und behandelt worden, seit dem frühen Mittelalter bis zur späten Gotik. In der Renaissance läßt die Fähigkeit nach, und im Barock hört sie allmählich ganz auf, im Zusammenhange mit den neuen Stil- und Raumproblemen der Architektur.

Es läßt sich darüber streiten, ob man alte Barockkirchen heute mit gemalten Fenstern versehen darf. Die Denkmalpflege, sowie die Auffassung des Kunsthistorikers und des im Geiste alter Kunst empfindenden Ästhetikers wird diese Frage verneinen. Der Geschmack des Volkes, zumal im Süden unseres Vaterlandes, wo man für die Reize der Farbe aus natürlichen und kulturellen Gründen empfäng-

licher ist als im Norden, und wo man darum auch den Kirchenraum, in dem man betet und den man liebt, gern so prächtig wie möglich ausgeschmückt sieht — jener Volkssinn kümmert sich nicht um kunsthistorische Erwägungen, sondern neigt der farbigen Behandlung von Kirchenfenstern zu. So hat denn die moderne Glasmalerei in mittelalterlichen wie in nachmittelalterlichen Kirchen neuerdings reichlich Gelegenheit gefunden, sich zu betätigen. Sie hat bei der Lösung dieser Aufgaben ihre Technik nach allen Richtungen nicht nur wiedergefunden, sondern auch Wesentliches dazu entdeckt und so eine neue Entwicklung erlebt, die noch lange nicht abgeschlossen sein kann. Schon darum nicht, weil jeder Fall sein Individuelles besitzt wegen der so verschiedenartigen Lage, Architektur, Ausschmückung der Kirchen und wegen der Abweichungen der Volksart der Gemeinden, der flüssigen Geldmittel usw.

Zu diesen Betrachtungen sind wir durch die Glasmalerei-Entwürfe Feuersteins gebracht worden, die er mehrfach gerade für Kirchen des Barockstiles geschaffen hat. In der Heiliggeistkirche zu München sieht man u. a. eine Verkündigung und eine Auferstehung. Das Beiwerk zeigt Annäherung an die Formenwelt des Rokoko, ohne sich in Abhängigkeit davon zu begeben. Die Figuren sind durchaus neuzeitlich aufgefaßt, voll keuscher Innigkeit und Vergeistigung bei Maria, voll überirdischer Anmut beim Verkündigungsboten (Abb. S. 3), voll Hoheit beim Engel der Auferstehung (Abb. S. 2). So ist der stilistische Zusammenhang mit der Umgebung hergestellt und doch die Selbständigkeit des heutigen Künstlers gewahrt. Während bei diesen Werken mehr der dekorative Zweck zum Ausdrucke gelangt, gehen andere mehr auf den der Belehrung und Erzählung aus. So eine Vermählung Mariä (Abb. S. 4); ferner ein Bild mit der Szene der zu Füßen Christi knienden Sünderin (Abb. S. 5); endlich eine historische Darstellung (Abb. S. 7). Die hier abgebildeten Entwürfe zu den drei letzteren Gemälden befinden sich im Besitze der Mayerschen Hofkunstanstalt zu München.

Wie Feuerstein den durch die Natur von Material und Technik gestellten Bedingungen Rechnung zu tragen versteht, beweisen außer seinen Entwürfen für Glasmalereien auch die für Mosaik. Bei solchen Werken erstrebt die Stilisierung größere Einfachheit, die Nebendinge bleiben fort mit Rücksicht auf die Architekturfläche, welcher das Bild sich einordnen muß. Daraus folgt die Notwendigkeit des Verzichtes auf alle perspektivischen Tiefen-



M. v. FEUERSTEIN MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Karton zu einem Glasgemälde der Hl. Geistkirche in München. — Text S. 3



MARTIN VON FEUERSTEIN — MARIÄ VERMÄHLUNG
Entwurf für ein Glasgemälde. — Text S. 3

wirkungen, ferner die breite Behandlung der Farbenflächen, während für die Anlage von Einzelheiten, wie Gewandungen oder dergleichen, die Rücksicht auf ihre Herstellung aus den Ton- oder Glasstiften maßgeblich bleibt. Als Beispiele seien zwei der Bilder aus Jung St. Peter in Straßburg gezeigt — eins mit der Anbetung der Weisen, eins mit dem Kruzifixus und den um ihn trauernden Freunden (Abb. S. 8 u. 9). Die Kompositionen sind in der Zahl der Figuren eingeschränkt, Architektur in größtem Zuge behandelt, die Hintergründe Gold, durch welches die Farben charaktervoll gehoben werden. So entsteht jener Eindruck unvergleichlicher Feierlichkeit, den die alte Kunst erreicht, und dessen Geheimnis sie der neuen hinterlassen hat.

Von den Wandgemälden der Kirche zu Oberehnheim mögen zwei Kartonfragmente einen Begriff geben (Abb. S. 10 u. 11). Auf dem einen Blatte sieht man, wie die Israeliten das Manna sammeln und verzehren, auf dem andern das Wunder der Brotvermehrung — Vorbilder der Spende des Leibes Christi. In klarer ruhiger Erzählung sind die beiden Szenen wiedergegeben. Die Gewandung der Personen knüpft an jene aus der Zeit des späten Mittelalters an. Das findet sich bei Feuerstein häufig; es ist das Mittelding zwischen einer rein antiquarischen und rein modernen Darstellungsart, es entrückt die Personen und Vorgänge ihrer eigenen Zeit und Wirklichkeit, entfernt sie zugleich aus zu großer Nähe der Gegenwart, gibt ihnen zeit- und ortlose allgemeine Bedeutung, während doch anderseits der Charakter der Wahrheit und Wirklichkeit sichtbar gewahrt bleibt. Ein Entwurf zu einem Wandbilde feiert die der hl. Jungfrau von Menschen jedes Standes, Alters und Geschlechtes gezollte Verehrung (Abb. S. 12). Die in eine gotische Spitzbogenfläche komponierte Darstellung zeigt eine Bogenarchitektur, die sich in eine breite mittlere und zwei schmälere Seitenflächen zerlegt, also dem Bilde die Anordnung eines Triptychons verleiht. Innerhalb dieser drei Felder stellte der Künstler in der Mitte die hl. Jungfrau dar, mit ihrem Kinde thronend vor der Hütte, wo Jesus geboren ward; über ihr erglänzt der Stern und singen die Engel ihr Gloria; neben ihr steht St. Joseph; rechts von ihr bringen die drei Weisen ihre Gaben dar, links stehen und knien mancherlei Menschen voll Glauben und Vertrauen. Dieser Gruppe schließt sich auf der dort befindlichen Seitenfläche eine Schar von Trauernden an, die man aus dem Tore der Stadt heraus zu der Consolatrix afflictorum — der Trösterin der Betrübten — wallfahrten sieht; auf dem Teilbilde rechts erblickt man Flehende, die

ihr Heil bei dem Auxilium Christianorum, der Hilfe der Christenheit, suchen und finden. Was sie alle denken, fühlen und sagen, klingt wider in den Worten des Spruchbandes zu Füßen des Bildes: Sancta Mater Dei genitrix ora pro nobis. Klar ist die Komposition, fest in sich geschlossen, voll Wahrheit und Feierlichkeit.

Von Altargemälden Feuersteins haben die letzten Jahre mehrere entstehen sehen. 1909 schuf er das Werk für die Kirche von Freiburg-Haslach: St. Antonius von Padua, Almosen spendend (Abb. S. 13). Still schreitet der Heilige dahin, von einem Klosterbruder begleitet, der einen Korb mit Brot trägt. Die Armen und Elenden warten der Spenden und nehmen sie in Dankbarkeit hin. Jede dieser Volksfiguren ist eine Meisterleistung, ganz besonders der greise Bettler und die beiden Kinder zur Rechten des Heiligen. Eine ins Ideale erhobene Naturwahrheit gibt dem Bilde zugleich Leben und Würde. Sie wird zur Feierlichkeit gesteigert durch die Figur des hl. Antonius, die doch dabei ganz der Wirklichkeit abgelauscht zu sein scheint. — Die Himmelfahrt Mariä hat Feuerstein auf dem Altarbilde der Kirche zu St. Mergen in Baden dargestellt (Abb. S. 15). Man könnte versucht sein, von dem Bilde zu rühmen, es wetteifere an Innigkeit und seelischer Tiefe wie an Schönheit seiner Linien mit Meisterwerken der Vergangenheit, aber ich glaube, daß man es besser anerkennt, wenn man sagt, es sei eine der vollkommensten Gestaltungen dieses niemals alternden Gegenstandes im Geist und Formensinne unserer Zeit. Die schöne Leichtigkeit der Bewegung erhält ihre Grundlage und gibt dem Auge des Beschauers eine Vergleichsmöglichkeit durch die tiefschwebende Gestalt des großen, Rosen streuenden Engels. — Die St. Fridolinskirche in Mülhausen im Elsaß erhielt ein Altarbild, das die Missionstätigkeit des Kirchenschutzheiligen feiert (Abb. S. 16). St. Fridolin, vielleicht ein Schottenmönch, entfaltete in der Mitte des sechsten Jahrhunderts seine folgenreiche Wirksamkeit in der Gegend des Bodensees. Demgemäß stellte Feuerstein den Heiligen dar, wie er am Ufer des Sees dem Volke predigt. Frauen, Kinder und wetterharte Männer lauschen den begeisterten Worten des Fremden, der ihnen das Kreuz Christi bringt und ihnen Lehren verkündet, ob denen ihnen die Ahnung des Heils aufgeht. In der Ferne sieht man eine im Bau begriffene Kirche. Das Bild gehört zu den erzählenden in der Art wie Feuerstein erzählt. Das historische Ereignis ist lebendig, wahr, überzeugend dargestellt und doch durch die Größe der Auffassung zum Ideal erhoben. — Die Malereien in der Kirche zu Geberschweier fanden im September 1912 mit der Vollendung der »Krönung Mariä« ihren Abschluß. Das schöne



MARTIN VON FEUERSTEIN — DAS GASTMAHL DES SIMON
Entwurf für ein Glasgemälde. — Text S. 3

Bild zeigt Jesum und die hl. Jungfrau vor einer strahlenden Sonne auf einem marmornen Throne sitzend: Maria hält die Hände gefaltet und neigt sich demütig, um die von Edelsteinen strahlende Krone zu empfangen. Der hl. Geist schwebt über der Gruppe, und ganz oben erhebt Gottvater die segnende Hand. Die himmlischen Heerscharen aber stimmen Jubelhymnen an und begleiten ihre Weisen mit dem Klange von mancherlei Instrumenten. Ein Bild voll tiefer Frömmigkeit, ein Lied der innigsten Verehrung Mariens, zu den Werken eines Fra Angelico ein würdiges Gegenstück, das unsere Zeit geschaffen hat. — Das Altargemälde in der Krankenhauskapelle der Niederbronner Schwestern zu Straßburg verherrlicht die hl. Odilia (Abb. S. 18). Wir sehen eine dieser barmherzigen Wohltäterinnen, wie sie einem zur Erde gesunkenen, von einem jungen Mädchen gestützten Kranken Labung reicht. Zwei Schwestern tragen weiteren Bedarf herbei, eine wandernde arme Familie wartet im Hintergrunde. Von fern sieht man das Kloster Hohenburg. In den Lüften aber erscheint, auf Wolken kniend, die hl. Äbtissin Odilia, die Patronin des Elsaß und der Stadt Straßburg. Die Hände zur Fürbitte erhoben blickt sie auf die Gruppe drunten hernieder, ein Engel hält den Stab ihrer Amtswürde, ein anderer ihr Attribut, das Buch, auf dessen aufgeschlagenen Blättern zwei Augen liegen. So vereinigen sich bei diesem Werke zwei Szenen, eine irdische und eine himmlische, zu einem Einklange von feierlicher Schönheit. — Zwei Altargemälde schuf der Künstler 1913 für die Kollegiumskirche Maria Hilf in Schwyz. Das eine zeigt den hl. Thomas von Aquino vor dem Bilde des Heilandes, der dem getreuen Verkünder seiner Lehre den verdienten Lohn verspricht (Abb. s. farbige Sonderbeilage). Mit überzeugender Kraft ist die Seelenbewegung des Heiligen zum Ausdrucke gebracht, der von Dankbarkeit und Begeisterung hingerissen zu dem auf wunderbare Art lebendig gewordenen Kruzifixe emporblickt. In der Durchführung und Charakterisierung der Figuren, wie in der zeichnerischen und farbigen Behandlung zeigt das Gemälde so außerordentliche Eigenschaften, daß man dem Meister zustimmen muß, wenn er es für sein bestes Werk erklärt. Das andere Bild zeigt zwei Knaben, die von ihrem hl. Schutzengel vor dem Feuertode gerettet werden. Die Darstellung hat Bezug auf einen Brand, der das Kollegium schwer heimsuchte, ohne daß doch einer der Zöglinge an Leib und Leben Schaden erlitt. Im Hintergrunde sieht man das brennende Kolleg, vorn führt der Engel die Knaben ins Freie; beide sind prächtig charakterisiert — der eine in seiner Angst und Bestürzung, der andere in seiner ruhigen frommen Zuversicht. — Welche Lieblichkeit lebt in dem Bilde der hl. Margareta (Abb. S. 20 und 21). In waldiger Wildnis kniet sie; zu ihren Füßen liegt der Teufel, der sie in Gestalt eines Drachen oft zu schrecken und im Glauben irre zu machen versuchte; sie aber blieb allezeit standhaft und hielt dem Widersacher das Kreuz entgegen, vor dessen Gewalt er unterlag. Auch auf dem Gemälde Feuersteins ist dieser Zug angedeutet. Glaubensvoll, ihrer Standhaftigkeit bewußt, blickt Margareta zum Himmel empor, wo ihr in lichten Wolken thronend die hl. Jungfrau erscheint. Engel bringen ihr und dem Jesuskinde Verehrung dar; einer aber schwebt abwärts, um der hl. Margareta die himmlische Krone auf das Haupt zu setzen. — Ergreifende Gestaltung fand durch die Kunst Feuersteins das Wort »Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid« (Abb. S. 23). Welche Zeit, welches Menschengeschlecht hätte nicht des vom Heilande gespendeten Trostes bedurft und bedarf seiner noch? So hat unser Künstler die Angehörigen der verschiedensten Stände und Völker um Jesum versammelt, der in ihrer Mitte steht und voll Erbarmen seine Hände aufhebt, als wolle er sie alle an sein Herz ziehen. Die Großen der Welt, Papst und Kaiser, knien zu seinen Füßen, gegenüber drängen sich mancherlei Menschen fremder Zonen, eine Mutter hat sich vor Jesu niedergeworfen und hebt ihm ihr Kindlein entgegen; den Hintergrund der Nische, vor welcher der Herr steht, erfüllt eine Menge von Personen, man erkennt einen Mönch und einen Bauer. Wirkt der Entwurf durch seinen gegenständlichen Inhalt stärkstens auf das Gemüt, so tut er es nicht minder für das Auge durch die Art der Komposition, in welcher sich Strenge und Freiheit vereinigen. Feuerstein hat eine allzu symmetrische Aufstellung der Gruppen vermieden, er trennt die den Vordergrund erfüllenden Personen nicht durch eine gerade Linie in der Richtung der Mittelaxe, sondern durch eine schräg verlaufende, löst dadurch alle Strenge und hebt die Feierlichkeit des Eindruckes, statt sie zu beeinträchtigen. Trotz des Reichtums an Einzelheiten und fremden Typen verflacht sich doch das Interesse an der Darstellung nicht am Äußerlichen, sondern bleibt dem geistigen Inhalte des Bildes ungeschmälert erhalten, der in der schlichten Gestalt des göttlichen Heilandes seinen Mittelpunkt und seine Vollendung findet.



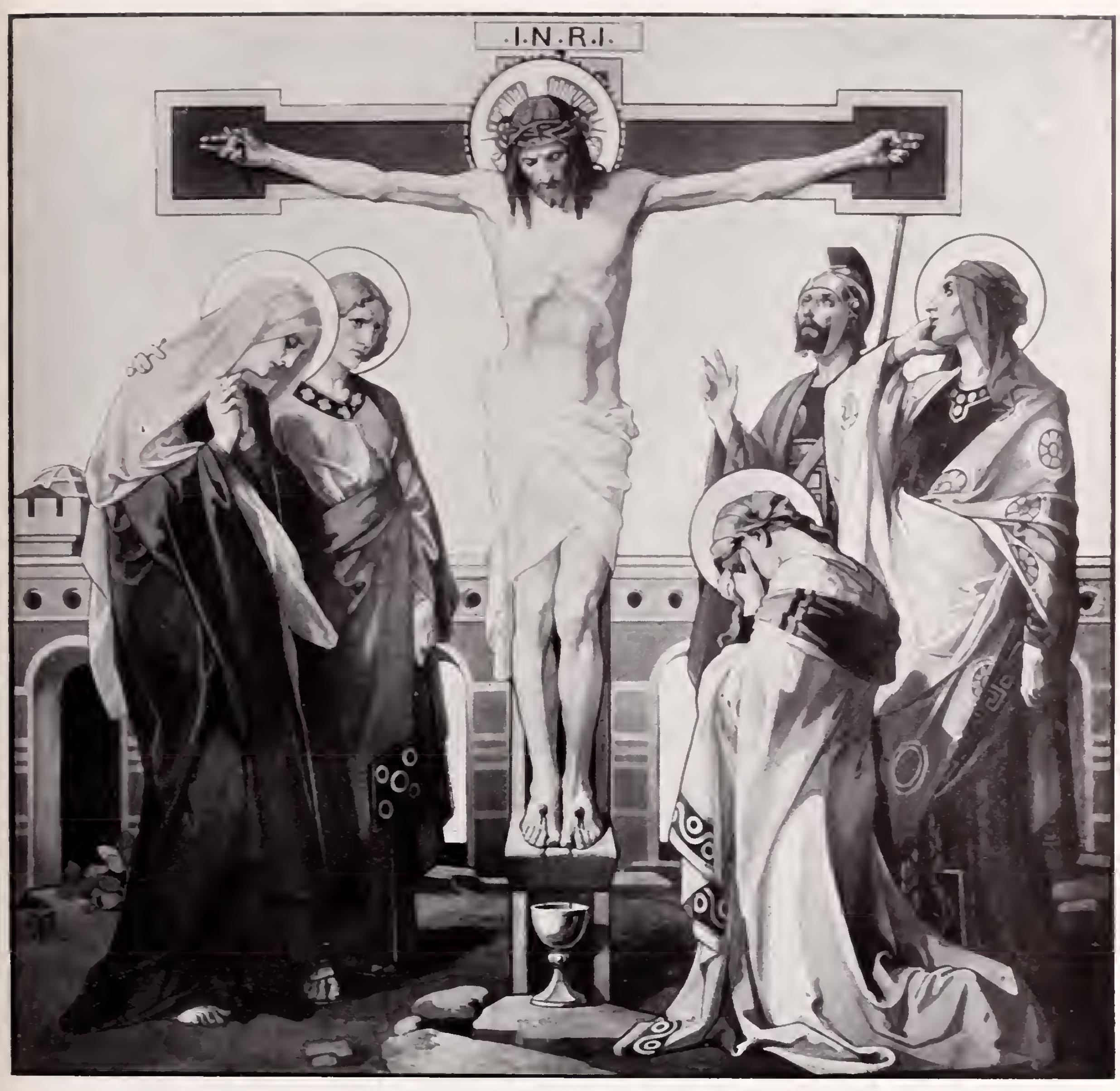
MARTIN VON FEUERSTEIN PROZESSION

Text S. 3



MARTIN VON FEUERSTEIN ANBETUNG DER HIRTEN UND KÖNIGE
Entwurf für Mosaik. — Text S. 4

Derselbe Zug innerer Würde, welcher diesen für Monumentalzwecke bestimmten Werken eigen ist, kennzeichnet auch die übrigen Malereien Feuersteins. Zu den rein historischen Darstellungen gehört sein Gemälde der Erziehung des hl. Ludwig. Erst zwölf Jahre alt, war dieser 1236 zur Königswürde gelangt; die Vormundschaft führte seine Mutter Blanca von Kastilien. An ihrer Seite sitzend, durch den Nimbus bereits als Heiliger gekennzeichnet, lauscht der lernbegierige Knabe den Lehren der Weisheit, die ein Dominikaner ihm verkündigt, während andere Geistliche und kirchliche Würdenträger tief sinnend zuhören. Durch das große offene Fenster sieht man über Häuser und Dächer hinweg die Türme der Notre-Dame-Kirche — eine Zutat, die für die äußere wie für die innere Wirkung des Bildes gleich bedeutsam ist. Die Charakterisierung der Personen ist bestimmt und interessereich. Besonders fein ist die Haltung des dozierenden Mönches, der mit Schärfe seine Beweisgründe darlegt, nicht minder die des königlichen Knaben, dem man recht die Spannung ansieht, womit er jedes Wort des Lehrers verfolgt. Vom koloristischen Standpunkte beachtenswert ist die Farbenreihe rot-weiß-grün-weiß-schwarz, die durch die reiche Goldstickerei des blauen Mantels der Königin unterbrochen und durch den Goldbrokat des Thronbaldachins kraftvoll gesteigert wird. Vorzüglich passen dazu die stilleren und doch belebten Farben der Wandfläche und des Fußteppichs. Die Stimmung und Wirkung des Raumes ist



MARTIN VON FEUERSTEIN CHRISTUS AM KREUZ

Entwurf für Mosaik. — Text S. 4. — Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln

sehr schön. — »Eine Seele himmelwärts« nennt der Künstler das rührende Bild eines toten jungen Mädchens, das von Engeln zur ewigen Heimat begleitet wird (Abb. S. 1). Wie schlummernd liegt sie da. Zwei der himmlischen Boten tragen sie, einer hält in seinen Händen die Krone des Lebens, einer die Palme des Sieges und Lohnes. So schweben sie empor, und unter ihnen versinkt, was irdisch ist. Bewegungen und Ausdruck der Gestalten sind voll Lieblichkeit, Anmut und hohen Ernstes. — Zu den höchsten Zierden der Martinskirche im elsässischen Kolmar gehört die köstliche »Madonna im Rosenhag« des »hübschen« Martin Schongauer — der des großen Albrecht Dürers Lehrer war. Im ganzen Umkreise der Kunst des späten Mittelalters wird man keine Malerei finden, die mit dieser an Innigkeit der Empfindung, an echt deutscher Gemütstiefe wetteifern kann. Schönheit des Geistes sieht man in diesem Bilde vereinigt mit Lieblichkeit der Form und Farbe. Es galt, dies Juwel vor Beschädigung zu bewahren und es zu diesem Zwecke mit zwei schützenden Flügeln zu versehen. So erhielt es gleichzeitig die Art eines Klappaltärchens. Ein Sohn des Landes sollte mit der Lösung dieser Aufgabe betraut werden, und Feuerstein wurde dazu ausersehen. Man stellte den neuzeitlichen Meister dem alten an die Seite und bezeugte durch den Auftrag,



MARTIN VON FEUERSTEIN AUS DER BROTVERMEHRUNG
Teil des Kartons zu einem Wandbild in Oberehnheim. — Text S. 4

daß man diese beiden Martine als einander ebenbürtig ansah. Wäre Feuerstein es nicht, so hätte er sich bemüht, seine Malerei der Schongauerschen in Stil und Technik so ähnlich wie möglich zu machen. Geschieht dies nicht unzählige Male bei Ergänzungen alter Kunstwerke? Und gibt es nicht immer noch Leute genug, die derlei unfreie Arbeit gerade als das allein Richtige anschauen? Das Künstlertum Feuersteins war nicht gesonnen, sich in solche Abhängigkeit zu begeben. Als er die beiden Flügel malte, schuf er eine Verkündigungsszene von völliger äußerlicher und innerlicher Selbständigkeit, der alten Kunst aber



MARTIN VON FEUERSTEIN AUS DER MANNALESE

Teil des Kartons zu einem Wandgemälde in Oberehnheim. — Text S. 4

innig verwandt durch Tiefe des Gefühls- und Glaubensinhaltes, an eigenartiger Schönheit ihr gleichwertig (Abb. S. 26 und 27). Glücklichste Schaffensaugenblicke waren es, welche diese beiden Figuren entstehen ließen: diesen Engel, der sich auf ein Knie niedergelassen hat und die rechte Hand segnend erhebt, während sein Auge und liebliches Antlitz sich auf die Gebenedeite richtet und seine Lippen zu dem Gruße sich öffnen; diese Jungfrau, die der himmlische Bote beim andächtigen Lesen antraf. In staunender Verwunderung und demütiger Hingabe an den göttlichen Willen erhebt sie beide Hände; das edle stille



MARTIN VON FEUERSTEIN — VEREHRUNG MARIÄ DURCH DIE STÄNDE

Entwurf zu einem Wandbild. — Text S. 4



MARTIN VON FEUERSTEIN — BROT DES HL. ANTONIUS

Altarbild in Freiburg-Haslach. — Text S. 5. — Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln

Angesicht mit den gesenkten Augen und die leise Neigung des Körpers sprechen das »Es geschehe«. Höchste Reinheit und Schlichtheit der Empfindung atmet dieses Bild. Herrlich ist der Gegensatz der beiden Figuren. Man sehe z. B. Mariens einfaches Gewand, das als einzigen Schmuck die in den Mantelsaum eingestickten Worte zeigt: Ecce ancilla Domini; daneben der Engel, von reich gemustertem Mantel umwallt, die Fittiche geschmückt mit den Augen der Pfauenfedern, so erinnernd an das uralte Symbol der Unsterblichkeit. Ferner den lockigen Kopf des Engelknaben und jenen der Jungfrau, von dem das lange

Haar in weichen Wellen auf die Schultern herabfließt.

Alles, was des Christen Herz bewegt, findet unvergleichlichen Ausdruck in den herrlichen Gesetzen des Rosenkranzes. So umfaßt sein Inhalt auch alles, was eines Künstlers Geist sehen, seine Hand gestalten kann: Hohes und Niederes, Heiliges und Weltliches, Zartes und Herbes, Ruhe und Leidenschaft, Leben und Tod, Verdammnis und Erlösung, er findet Raum, Landschaft, Tier, Mensch, Engel und Gott. Und er wird mit seinen Farben, Formen und Gestalten ein Herold der erhabensten Lehren, die der Menschheit zuteil geworden. Ich kenne ein ganz kleines Büchlein von großer Feinheit, Gemüts- und Glaubenstiefe — es ist J. M. Stillfrieds »Im Rosengarten unserer lieben Frau« — es begleitet in Betrachtungen und Meinungen die Teile des Rosenkranzes; Führichs Zeichnungen geben den Gedanken sichtbare Form. Ebenbürtig reihen diesen großen, tiefen, so echt deutschen Kunstwerken die Rosenkranzbilder Feuersteins sich an. Ebenbürtig, weil sie, in Auffassung und Durchführung neu, den Glaubensinhalt in vollendeter äußerer Schönheit und mit derselben inneren Kraft zur Geltung bringen. Zu den Mitteln dieser Wirkung gehört im besonderen Maße die Einfachheit und die durch die kreisrunde Form stark geförderte Geschlossenheit der Kompositionen. Die Andeutung der Örtlichkeiten hält sich im größten Zuge, die Zahl der Personen ist überall auf das Notwendigste beschränkt. Die Behandlung hält an den malerischen Grundsätzen fest und ist doch von fast reliefartiger Strenge. Diese äußere Einfachheit gibt der Charakterschilderung um so größere Kraft. Bilder von außerordentlichster Wirkung sind dabei. So die Heimsuchung mit dem prachtvollen Kontrast der beiden Frauengestalten; die Anbetung des neugeborenen Heilandes mit der wunderbar innig empfundenen Figur der Mutter (Abb. S. 28); die Geißelung mit dem (zeichnerisch unübertrefflich gegebenen) Erlöser, der erschöpft an der Säule niedergesunken ist und uns seinen mahnenden Blick ins Herz bohrt (Abb. S. 29); der Tod Christi; Mariens Aufnahme in den Himmel und endlich ihre Krönung. Die Farben sind reich und voll, dabei von stiller Harmonie. Bisweilen erheben sie sich zur Pracht; so bei der Lichtmalerei des Weihnachtsbildes; bei der Aufopferung mit der Nebeneinanderstellung des blauen Mantels Mariä und des braunen Rockes Josephs und dem reichen Goldbrokatmuster des Gewandes Simeons zwischen beiden; bei der Marienkrönung mit dem Akkord des zarten Hellblau, Rosa und dem reichen Granatapfelmuster des Brokatteppichs im Hintergrunde.

Um auch einer der kleineren Arbeiten Feuersteins zu gedenken, erwähne ich ein Exlibris (Abb. S. 22). Es zeigt die sinnbildlichen Gestalten der altklassischen Wissenschaft und der christlichen Religion, im Hintergrunde erscheinen die Trümmer des alten Rom, daneben die von überirdischen Strahlen umleuchtete Kirche St. Peters. Am Fuße der Darstellung steht die Inschrift: Prope Romam semper.

Die durch die Kriegsereignisse des Jahres 1914 hervorgerufene ungeheure Erregung mußte ihren Einfluß auch auf Feuerstein ausüben. So entstand ein Werk, welches in der ganzen Entwicklung dieses Künstlers einzig in seiner Art ist, das mit dämonischer Leidenschaft erfüllte Bella matribus detestata — die von den Müttern verwünschten Kriege (Abb. nach S. 24 u. 30 u. 31). Es ist, als fände der Meister keine Grenzen für die Fülle künstlerischer Eingebungen, welche dieser Gegenstand ihm liefert — nicht weniger als viermal hat er ihn gestaltet, dreimal in Entwürfen und Zeichnungen, neuestens in einem Gemälde von überwältigender Wirkung. Verheert vom Kriege ist das weite Land, in Flammen verlodern die verwüsteten Wohnstätten, erschlagen liegen die Männer, weiter ziehen die feindlichen Horden, neuen Untaten entgegen. Die Frauen und Mütter aber, heimatlos und glückberaubt, senden den Verwüstern Flüche nach; andere suchen Hilfe beim Kreuze des Herrn. Jede der vier Fassungen dieses Gegenstandes findet neue Ausdrücke, weiß ihm neue Seiten abzugewinnen. Eine düstere, gewaltige Poesie liegt in ihnen, die Poesie eines Mannes, der mit gleicher Stärke denkt und empfindet. Es verkündigt sich in diesen Kriegsbildern eine Leidenschaft, die man im sonstigen künstlerischen Schaffen unserer Tage vergebens sucht, und die uns auch bei Feuerstein mit einer plötzlich ausbrechenden elementaren Kraft entgegenbraust; auch in seinem bisherigen Lebenswerke hat man sie noch nicht herauszufühlen vermocht. Wer es fertig bringen konnte, die Eigenart dieses Werkes neben die seines früheren Schaffens zu stellen, den darf, den muß man als einen der größten Künstler bewundern, die unsere Zeit hervorgebracht hat. — Das Kriegsbild hat auch zur Entstehung eines herrlichen religiösen Werkes Anlaß gegeben — es ist die von uns abgebildete Pietà (Abb. Einschaltblatt nach S. 16). Das Bild ist entstanden aus der Gruppe des erschlagenen Kriegers mit dem



MARTIN VON FEUERSTEIN HIMMELFAHRT MARIÄ

Altarbild zu St. Mergen in Baden. — Text S. 5

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln



MARTIN VON FEUERSTEIN DER HL. FRIDOLIN

Text S. 5. — Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln



PIETÀ VON MARTIN VON FEUERSTEIN

Text S. 14



über die Leiche sich werfenden Weibe; der Vergleich der beiden Bilder läßt das leicht erkennen. Bestimmt ist es als Votivbild für glückliche Rückkehr aus dem Kriege — und so hängt auch dies schöne Werk engstens mit dem Ereignisse der Gegenwart zusammen. — Dasselbe tut ein Erinnerungsblatt, welches mit den Gestalten der Hll. Georg, Mauritius, Barbara und Michael geschmückt ist. Es wird bei der Gesellschaft für christliche Kunst erscheinen.

Am 6. Januar 1916 ist der 60. Geburtstag Martin von Feuersteins. Von Herzen hoffen und wünschen wir, daß es ihm beschieden sein möge, noch lange zu schaffen und zu wirken zur Förderung und zur Ehre der deutschen Kunst und des christlichen Geistes, welcher der ihrige bleiben soll und muß.

DIE MÜNCHENER SECESSION

Dem Umfange der heurigen Secessionsausstellung ist eine Beeinträchtigung durch den Krieg nicht anzumerken. Sie ist sogar reicher beschickt worden als manche ihrer Vorgängerinnen. In entgegenkommender Art hat sie auch diesmal einer beträchtlichen Zahl von jüngeren Kräften Zulaß gewährt und ist damit ihrer gerechtfertigten Gepflogenheit treu geblieben, nicht einseitig ältere Richtungen zu pflegen, sondern auch heranstrebenden die Möglichkeit zu geben, sich auf ihre Echtheit prüfen zu lassen. Daß die Ausstellung außerdem nicht lediglich darauf herauskommt zu zeigen, in wie verschiedener Auffassung malerische, vor allem koloristische Probleme gelöst werden können, und in welcher Art des Vortrages die einzelnen Künstlerindividualitäten sich aussprechen, sondern daß auch der Gegenstand zu seinem Rechte kommt, dafür sorgt vor allem der Krieg. Es wäre unnatürlich, wenn er nicht eine ganze Reihe von Künstlern zu kräftigem Schaffen anregen würde. Nach zwei Richtungen kommt dies zur Geltung. Die eine ist die reproduktive, illustrative. Ihre Erzeugnisse entstehen auf den Kriegsschauplätzen. Die in unendlicher Menge sich darbietenden Einzelszenen, Ortsbilder, Soldatentypen, die Personen der Heerführer, das alles wird, wie es sich von selbst versteht, in besonders kennzeichnenden Situationen und Augenblicken festgehalten. Es bildet mitsammen ein unschätzbares historisches Material, von dem noch fernste Zukunft Nutzen und Belehrung haben wird. Außerdem entsteht durch die besonderen Bedingungen und Schwierigkeiten, unter denen die künstlerische Aufgabe gelöst werden muß, eine eigenartige Kunst, die mehr als andere auf der Vereinfachung beruht, und die nur gedeihen kann unter den Händen von Zeichnern und Malern, denen es gegeben ist, mit schnellstem Blicke das Wesentlichste, den Kern der Dinge zu erkennen. Sie müssen also von vornherein eine großzügige Anlage mitbringen, finden aber hier Gelegenheit, diese Anlage zu größter Entwicklung zu bringen. Auf diese Weise steigert sich das ursprünglich Illustrative und Reproduktive, ohne von diesen Eigenschaften einzubüßen, ins Allgemeine und Begriffliche. So hat Otto Bauriedl Skizzen vom Winterfeldzuge der Bayerischen Schneeschuhtruppe in den Vogesen geliefert. Der Dillschen Serie von zwanzig Kriegsbildern sieht man teilweise die Eile an, auch will bei einzelnen davon nicht einleuchten, wie sie an Ort und Stelle entstanden sein können, da sie ihren Schauplatz auf der feindlichen Seite haben. Eine große Reihe technisch wie gegenständlich interessanter Aufnahmen in Farben wie in Bleistift hat Hans von Hayek vom westlichen Kriegsschauplatze geschickt. Man könnte bei ihm fast an eine Vorahnung glauben, die ihn kurz vor dem Kriege dazu trieb, Studien auf den bayerischen Manövergeländen zu machen und jene ausgezeichneten Arbeiten zu schaffen, die er seinerzeit in der Galerie Heinemann ausstellte. Das war die Vorschule für die jetzige Aufgabe, und die Art, wie er diese zu lösen versteht, stellt ihn in die erste Reihe der auf gleichem Gebiet Tätigen. Er schildert Orte, um welche die Kämpfe getobt haben, zeichnet Massenansammlungen von Truppen, charakteristische Einzelheiten, Gefechtsstellen aus den Gegenden von Lille, Arras usw. in einer Weise, die unmittelbar überzeugend wirkt. Federzeichnungen aus den Vogesenkämpfen zeigt E. Baudrexel. H. Goebels und G. Greve-Lindaus Studien sind in Steinzeichnung, die von H. Pampel und E. Oppler in Radierung, die von E. Burmester in Holzschnitt hergestellt worden. Eine überaus interessante und auch umfangreiche Sammlung von zumeist farbigen Zeichnungen hat der Dachauer F. Klemmer ausgestellt. Seine Vorliebe geht auf die Schilderung von Geschützen, außerdem von Ortsbildern, mit besonderem Erfolge aber auf die von prächtigen, humorvoll beobachteten Typen bayerischer Soldaten. Von anderen Kriegsschilderern verwandter Art seien noch F. Wimmer, E. Wolff-Filseck und E. Thöny genannt. — Realistischer Empfindung dürfte diese Art den Krieg zu malen, mehr sagen als die zweite, die ich zuvor andeutete. Sie geht darauf aus, die Idee des Krieges zu



MARTIN VON FEUERSTEIN — DIE HL. ODILIA

Altarbild in der Kapelle des Krankenhauses der Niederbronner Schwestern zu Straßburg. — Text S. 6

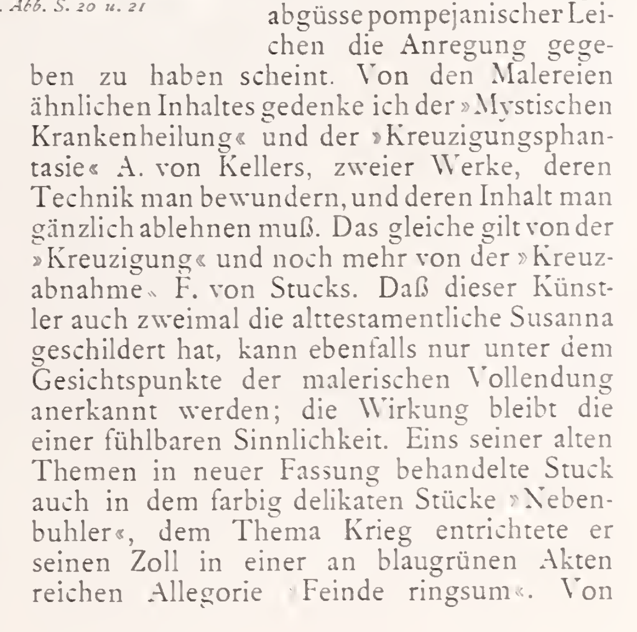
Der untere Teil erschien im Verlag Hirmer, München

versinnbildlichen und bedient sich dazu sehr verschiedenartiger Mittel der Technik wie der Sprache. Kein Zweifel, daß diese Art, wenn sie die erstrebten tiefen Gemütswirkungen erreichen will, bei ihrem vorwiegenden Verzichte auf die Wirklichkeit des Gegenstandes und bei der Notwendigkeit, aus einer inneren Fülle und Größe subjektive Anschauungen zu schöpfen, vor viel größeren Schwierigkeiten steht als jene erstere. Am leichtesten tun sich hier solche Künstler, welche die Dinge und Gedanken vom satirischen Standpunkte ansehen, wie O. Gulbransson. Doch blieb dergleichen diesmal vereinzelt, was man bei des Krieges furchtbarem Ernste begrüßen darf. Den letzteren in ergreifender Art verallgemeinert zu versinnbildlichen strebte u. a. Th. Heine, mit bedeutenderem Gelingen E. Erler, der durch diese Neuartigkeit des Inhaltes seiner vorzüglich radierten Blätter in Erstaunen setzt. Er hat auf diesem Gebiet einen wirklichen Erfolg errungen, den man z. B. A. Hengelers »Kriegsfurie«, einem schreiend über eine Landschaft hineilenden Weibe, kaum zugestehen kann. Den erheblichsten Anteil an der verallgemeinerten Betrachtung des Krieges hat die Plastik. So mit den Kriegs- und Trauermedaillen J. Gangls, den gedankenreichen Medaillen und Plaketten von H. Lindl, A. Zadikow, L. Gies, F. Großhans und anderen.



M. v. FEUERSTEIN HL. MARGARITA
Entwurf. Vgl. Abb. S. 20 u. 21

Diese Kriegskunst verleiht der heurigen Secessionsausstellung ihr eigenes Gepräge. Mit den übrigen Darbietungen würde sie sich von denen anderer Jahre nur insoweit unterscheiden, als sie, wie schon bemerkt, eine Reihe von Erzeugnissen allerneuester Gattung zur Schau bringt. Eine Anzahl von Malern tritt uns zum ersten Male in der Secession entgegen, die zuvor in der »Neuen Secession« erschienen und nach meinem Empfinden dort an ihrem angemesseneren Platze gewesen sind. Die Secession fand sich bereit, die Malereien E. Burmesters, K. Schwalbachs, J. Hüthers, die stark skizzenhaft gegebenen Arbeiten H. Völckers, A. Sohn-Rethels, M. Obermaiers, O. van Houts, H. Eberhards und andere Unfertigkeiten bei sich zuzulassen. Daß unter diesen Malereien sich auch solche befinden, welche religiöse Stoffe zum Gegenstande ihrer Versuche machen, sei erwähnt, um es grundsätzlich zu mißbilligen. Ich berühre damit eine Sache, die zu den am wenigsten erquicklichen gehört. Denn die Zunahme von Ausstellungsobjekten, die nach Motiven des Glaubenslebens entstanden sind, steht leider nicht im gleichen Verhältnisse zu der Würde ihrer Auffassung. Besonders häufig erscheint der Gekreuzigte, meist unzulänglich, zuweilen auch mit technischer Meisterschaft behandelt, aber in keinem Falle als Träger und Erreger religiöser Gefühle. Eine in Tempera ausgeführte Kreuzigungsgruppe F. Naagers ist die umfangreichste Malerei dieser Art. Sie zeigt, wohin die äußerliche Erfassung eines temperamentvollen Vorbildes — ich meine den Kruzifixus von Grünewalds Isenheimer Altar — führen kann. Auch die Plastik bietet derartiges, darunter die von W. Gerstel als Ganzakt gegebene bronzene Statuette eines »Propheten«, vielleicht Jonas, der einzig für diese Auffassung paßte, aber einer würdigeren Haltung bedurfte. Von demselben Bildhauer ist ein »Toter Christus«, zu welchem der Anblick der bekannten Gipsabgüsse pompejanischer Leichen die Anregung gegeben zu haben scheint.



Von den Malereien ähnlichen Inhaltes gedenke ich der »Mystischen Krankenheilung« und der »Kreuzigungsphantasie« A. von Kellers, zweier Werke, deren Technik man bewundern, und deren Inhalt man gänzlich ablehnen muß. Das gleiche gilt von der »Kreuzigung« und noch mehr von der »Kreuzabnahme« F. von Stucks. Daß dieser Künstler auch zweimal die alttestamentliche Susanna geschildert hat, kann ebenfalls nur unter dem Gesichtspunkte der malerischen Vollendung anerkannt werden; die Wirkung bleibt die einer fühlbaren Sinnlichkeit. Eins seiner alten Themen in neuer Fassung behandelte Stuck auch in dem farbig delikaten Stücke »Nebenbuhler«, dem Thema Krieg entrichtete er seinen Zoll in einer an blaugrünen Akten reichen Allegorie »Feinde ringsum«. Von



MARTIN VON FEUERSTEIN — OBERER TEIL DES MARGARITABILDES SEITE 21

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln

Werken, die religiöse Gedanken in angemessenerer Art behandeln, seien einige hervorgehoben. So Ch. Landenbergers »Kain«, der nach vollbrachtem Brudermorde entflieht, desselben Künstlers Studienkopf Maria, besonders aber Becker-Gundahls farbige Studien zu einer Kreuzigung, R. Mauchs schöner Holzschnitt Maria Patrona Bavariae.

Zahlreich und zum großen Teil auch qualitätvoll sind die ausgestellten Bildnisse. Ich erwähne die Damenporträts des Grafen von Kalckreuth, Knirrs Darstellungen seiner Söhne, Pechel-Lösches Selbstbildnis mit verbundenem Kopf, Trübners Bildnis seines Sohnes in Rüstung, H. von Habermanns Selbstporträt, L. Corinths ausgezeichneten Gerhard Hauptmann im Interieur, Werke von F. Strobentz, C. Hommel, F. Rhein, E. Spiro, H. Gröber. Obenan stehen die sechs von L. Samberger gezeigten Porträtwerke. Das Bildnis S. M. König Ludwigs III. scheint mir in seiner Art das bemerkenswerteste. Unter Verzicht auf jegliches Pathos, ausgehend auf die Wirklichkeit der Erscheinung, umfaßt es die Wahrheit der in diesem großen und tiefen Charakter sich verkündenden Idee. Ein Meisterwerk ist auch jedes andere der ausgestellten Samberger-Bildnisse, besonders hervorragend das tieffarbige des P. Aschenbrenner S. J. und das helltönige Hans von Hayeks. Dazu kommt ein ebenfalls hellfarbiges und doch ganz anders empfundenes Porträt Emanuel von Seidels, ein in kraftvollen tiefen Tönen durchgeführtes Matthäus Schiestls, endlich das überaus charakteristische von Richard Winternitz. Jedes verkündet die staunenswerte Fähigkeit Sambergers, seine Personen im Innersten zu beobachten und ihr Äußeres bei sprechender Ähnlichkeit als die einzig mögliche Ausdrucksform ihrer geistigen Eigenart klar zu machen. Mit dieser Fähigkeit steht Samberger in der ganzen neueren Kunst vereinzelt und unerreicht da. Bedeutsames leistet auf dem Gebiete des Porträtfaches auch dieses Mal die Plastik. Ich nenne die Büsten und Medaillen von B. Elkan, A. von Hildebrands lebensvolle Büste S. K. H. des Kronprinzen Rupprecht von Bayern, L. Kindlers Prinzregenten Luitpold, Ulfert Janssens in grüner Bronze gegebene »Witwe«, G. Kolbes charakteristisches Herren-



MARTIN VON FEUERSTEIN — DIE HL. MARGARITA

Altarbild für die Hauskapelle des Frhr. v. Gezmen-Waldeck in Wien. — Text S. 6. — Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln

porträt, die vornehmen Porträtplaketten von E. Eckart, B. Rungas' u. a. E. Kurz' Büste des † Bildhauers Floßmann, H. Schwegerles Bildnisleistungen, von denen besonders die Plakette Ludwigs III. hervorzuheben ist. Eine sinnige tüchtige Arbeit ist das Relief mit den Bildnissen des Kunstmalers Freiwirth Lützow und seiner Gemahlin von Joseph Faßnacht, der auch eine von S. M. dem König angekaufte Bronze »Rabe mit Eidechse« ausgestellt hat.

Die Landschaft ist, wie immer, die umfangreichste Gruppe. Felix Bürgers hat drei überaus feine Studien ausgestellt, von denen ein Abend in den Bergen genannt sei. L. Dill bietet zwei seiner typischen Mooslandschaften, A. Faure eine nächtliche Wirtshausszene in der Campagna, starke Wirkung erreicht O. Graf mit dem Brande einer kleinen italienischen Bergstadt. A. Lamm zeigt Jura-Landschaften, W. Lehmann farbenfrische Studien aus dem Isartal, Meyer-Basel zartgegebene Motive von der Insel Reichenau zur Blütezeit und anderes. R. Pietzsch malte u. a. die Kirche von Harlaching im Herbst, C. Reiser brachte Impressionen aus Florenz. So ist die Landschaft samt den mit ihr verwandten Darstellungsgebieten in beachtenswerter Qualität vertreten, freilich ohne mit irgend einer Leistung über Gewohntes hinauszugehen. — Interieurs finden sich zum Teil von hoher Vollendung. So zwei koloristisch delikate Stücke von Ch. Vetter und ein von Wolff-Filseck vorzüglich gemaltes Zimmer mit Lichtreflexen auf einem dunkel glasierten Kachelofen. J. Kühn jun. schilderte ein paar Innenräume mit Tischen und entwickelte dabei den Reiz seines perlmutterartigen Kolorits. Nicht minder interessant ist eine Reihe von Stilleben. So malte R. Nissl einen lebhaft farbigen Blumenstrauß vor einer grauen Gardine und ein zweites ganz ausgezeichnetes Stück vor dem Hintergrunde eines weißen Vorhanges. Auch die Blumenstücke von C. Piepho, die Stilleben von H. Niestle dürfen nicht unerwähnt bleiben.

MARTIN VON FEUERSTEIN — EXLIBRIS
Text S. 14

EINEM TIROLER BILDSCHNITZER ZUM GEDENKEN

(Matthäus Schiestl sen.: 1834—1915)

In einer bitterkalten Februarnacht vor 53 Jahren war ich zum erstenmal in der altehrwürdigen Bischofsstadt gelandet; die Nachtfahrt durch den Steigerwald von der Donau nordwärts war frostig genug gewesen, im Hotel »Zum Schwanen« war frühmorgens das Wasser im Waschbecken eingefroren und im glitzernden Rauhreif standen die Heiligenstatuen auf der alten Mainbrücke Würzburgs, unter deren Mauerquadern die Eisschollen knirschend vorübertrieben, auf dessen Domtürme die Zinnen der Marienfeste im fahlen Morgenscheine herniederschauten. Bei Meister Reublein in der alten Brombachergasse fand ich dann Quartier und Bett im sonnigen Mansardenstübchen, in dessen blankes Giebelfenster der gotische Turm der lieblichen Marienkapelle herübergrüßte; nebenan und gegenüber trieb auf ähnlichen »Buden« Studentenulk seine üppigen Blüten und der biedere Gastgeb im Erdgeschosse bot gerne dem Durstigen kühlen Trank. Aber in der Mansarde wucherte nur zu bald ein Unkräutlein — das Heimweh.

Wohl lockte dann die Februarsonne in den folgenden Wochen an manchem freien Nachmittag zur Streife in der Umgebung, übers Käppeli hinüber nach dem Höchbergerforst, wo die ersten Frühlingsboten blühten, ins Nachbarstädtle Heidingsfeld, den Steinberg hinauf über die »Dürrbacher Steige« nach dem Weineldorado von Unterdürrbach, oder ich schaute — einsam — vom Galgenberg im »Letzten Hieb«, wo das »Erzherzog-Karl-Zimmer« vom Siege des edlen Habsburgers über General Jourdan erzählt, der Sonne nach, wenn sie hinter den Mauern der Feste zur Rüste ging. Aber das Heimweh blieb und auch der »väterliche« Rat des Chefs fruchtete nicht viel: Gehn sie unter Menschen! Beim »Sanderbräu« wurde der erste Versuch gemacht auf



MARTIN VON FEUERSTEIN — DER HEILAND

Entwurf zu einem Altarbilde. — Text S. 6

vollgepropfter Bank mit einem Maßkrug und »Geschwollenen« (Würsten) zwischen ein paar Spießbürger eingekeilt. Die erste Frage an den Nachbarn zur Rechten erntete kurze Ablehnung — und beim Bruder zur Linken lautete die prägnante Antwort ebensovielsagend; damit hatte der Tirolerbub genug und flüchtete wieder auf seine Mansardenstube, wo das Heimweh doch halbwegs durch traute briefliche Grüße aus den Heimatbergen und aus der lieben Kaiserstadt an der Donau gemildert wurde und beim stillen Lampenlicht Bergschildereien Adolf Pichlers, Zingerles und anderer tirolischer Schriftsteller über manche bange Stunde hinweghalfen: sie gaben dazumal auch den ersten Anstoß zu »Versuchen der Feder« — und so manchesmal brannte über Mitternacht hinaus die kleine Öllampe — —

All das und ein paar gute Kameraden — sonst nur zur Schwermut stimmende Öde, bis eines Tages Gottes Fügung die Schritte hinlenkte in eine echt malerische »Rumpelkammer«, die offiziell als »Atelier« bezeichnet wurde. Da arbeitete zwischen Holzblöcken und allem möglichen sonstigen Materiale ein Mann im groben Arbeitskittel, eine untersetzte, stämmige Figur, den dichten Haarwald und Vollbart bereits leicht meliert, mit klaren leuchtenden Augen, sein Stemmeisen und Hammer kräftig handhabend, daß die Späne nur davon stoben: der geschäftliche Auftrag war bald entrichtet, ein Wort gab das andere, man kam ins Plaudern — ein tirolischer Landsmann, ein Freund war gefunden! Wohl nur allzuschnell verflog die erste Stunde — wohltuender Aussprache, allein solches kam nun öfter und der Mittagstisch ward oft genug gekürzt, nur um bei dem ständig emsigen Meister ein Stündlein verplaudern zu können. Gab's doch so Manches da zu sehen und wanderten doch gemeinsam die Gedanken zurück in die fernen Tirolerberge wo auch Matthäus Schiestl kein Fremder war unter seinen Zunftkollegen Michel Stolz, Miller, Trenkwalder und anderen Kunstjüngern.

Am schönsten aber waren doch die Abende am Mainufer, wo die schweren Lastschiffe im Hafen schaukelten, in seiner schlichten Wohnung oder in verborgenem Winkel im Kaffee Strobl wie im Dominikaner-Kaffee usw., Letztgenanntes mir besonders wert, dieweil ich dort so ganz zufällig die Todesnachricht meines verehrten Professors von Kripp gelesen: wie so manches andere Stück Alt-Würzburg sind auch diese altgemütlichen Gaststätten inzwischen zumeist der »Stadtverschönerung« zum Opfer gefallen und so mancher alte Straßenname hat einer moderneren Bezeichnung weichen müssen. Für dieses Gedenken sind die alten Namen bis heutzutage erhalten geblieben. Auch in die »Union« führte er den Fremdling ein, wo er als katholischer Künstler gerne gesehener Stammgast war: Hettinger, Stamminger, Schanz u. a. m. waren da die tonangebenden Teilnehmer der allerdings verhältnismäßig kleinen Tafelrunde. Und auf dem Heimgang in stiller Nacht gabs dann immer noch einen frohgemütlichen Gedankenaustausch gespickt mit Tiroler Reminiszenzen in einem der schon genannten »verschwiegenen Winkel« — oft genug bis über die mitternächtige Stunde. Das ging nun so etliche Wochen fort und dieser ständige Verkehr mit einem biederen Landsmann, der freundlich und gefällig in jeder Hinsicht schon durch sein gottesfürchtiges Beispiel auf ein jugendliches Herz einwirken mußte, scheuchte allgemach die Schatten, so daß auch der Frühlingsonnenschein belebenderen Eindruck machte trotz der braungefärbten Rebengelände und den »gugelhupfförmigen Bergen« des Maintales. Und dann kam im Märzen die Einberufung zur Militärpflicht, mit ihr das Scheiden aus der Frankenstadt und zugleich der Abschied von einer wahren Künstlerseele, einem väterlichen Freunde: nicht mehr habe ich seitdem ihn gesprochen, allein die Erinnerung an ihn ist in treuem Herzen bewahrt geblieben, denn solch edle Seele konnte nur guten Samen ausstreuen. Die Nachricht, daß der alte Freund aus langverschwundener Zeit heimgegangen, hat das Erinnern an stille Wochen aufs neue geweckt und Vater Schiestl, dessen kunstfleissige Söhne dazumal noch Bürschlein waren, steht wieder lebendig vor meinen Augen. Matthäus Schiestl ward am 5. August 1834 zu Obergreider bei Hippach im Zillertal (Tirol) geboren, erhielt bei Krontaler in Kufstein die erste Lehre in der Bildhauerei und zog nach verschiedenen Wanderjahren nach München, wo er bei G. Gabl, M. Schmidt u. a. vielfache Anregung empfing. 1863 kam der tüchtige Bildschnitzer, nachdem er ein paar Jährlein zu Salzburg gesessen und dort seinem Landsmann Bildhauer Johannes Piger den Weg geebnet hatte, nach Würzburg, das ihm im Laufe der Jahre zur zweiten Heimat geworden. Von dort lieferte er zahlreiche Werke seines Meisels in alle Welt hinaus. Viele Schöpfungen aus seiner Hand schmükken Kapellen und Kirchen des gesamten Frankenlandes, darunter z. B. die originellen Altar- und Stationswerke der romanischen Adalberokirche in der Sanderau (Würzburg); vieles ging ins Ausland, auch nach Österreich und Ungarn. Prächtige Figuren — namentlich männliche Gestalten manchmal bis zu Überlebensgröße waren sein Fach — waren beredte Zeugen seiner Tüchtigkeit, wobei er zumeist mit besonderer Aufmerksamkeit auch die dezente Polychromierung der großen wie kleinen Figuren mit außerordentlicher Liebe selbst besorgte. Das Schnitzen von Krippen-Darstellungen zählte zu seinen Lieblingsbeschäftigungen. Er war, wie mit Recht ein Würzburger-Lokalblatt von ihm rühmte, »der Typ eines altbewährten tüchtigen Tiroler Holzschnitzers; namentlich seine Kirchenkunst-Schöpfungen, z. B. Kruzifixe usw., waren Arbeiten, die von künstlerischem Empfinden und trefflicher Tradition zeugten«. Dabei scheute der Künstler keine Opfer an Zeit und Mühe, wenn es galt, irgend ein gutes Werk zu fördern und stellte sich freudig in den Dienst der christlichen Charitas; oft genug haben bei Aufführungen von Oratorien und verschiedenen Wohltätigkeitsveranstaltungen von Schiestl gestellte »lebende Bilder« wesentlichen Anteil am Erfolge gehabt. Zählte er doch zu denen, für die des Evangelisten Wort galt: »Selig die Friedsamen, sie werden Kinder Gottes genannt werden«.

Unermüdlich schaffend bis ins hohe Alter lebte er nur seiner Kunst und seiner Familie, und das bereits erwähnte Würzburgerblatt bemerkt noch hiezu: »Hier war der alte Schiestl mit seinem von weißem Bart umrahmten Charakterkopf eine allgemein bekannte Persönlichkeit. Hochgeachtet war er wegen seines biederen, gutherzigen Charakters, seiner innigen Frömmigkeit und Schlichtheit des Wesens«. So erzog er auch seine drei Söhne, in deren Schaffen sich alttirolische Überlieferung mit fränkischer Volkskunst zu eigenartiger Vereinigung mischt; der Älteste, Heinz ist seines Vaters Erbe, Professor Maler Matthäus Schiestl wirkt in München, Professor Rudolf Schiestl an der Kunstgewerbeschule von Nürnberg.

Erst in späteren Jahren gönnte er sich alljährlich einige Wochen der Ruhe und Erholung im gemütlichen Künstlerhäuschen seiner Söhne auf dem Schwendberg im geliebten Zillertale, wohin es ihn mit allen Fasern seines Herzens immer wieder zog; er sollte diese Behaglichkeit nicht allzulange genießen. Im verflossenen Winter übersiedelte Schiestl zu seiner einzigen verheirateten Tochter nach Sendelbach a. M., wo er nach kurzem Krankenlager am 11. März d. J. selig in Gott verschied; unter großer Beteiligung der dortigen Einwohnerschaft, zahlreicher Freunde usw. bettete man ihn hier am Ortsfriedhofe zur letzten Ruhe. Seine Werke sichern ihm ein stetes ehrendes und unvergängliches Andenken.

So seien diese kurzen Zeilen dem Heimgegangenen Gruß eines dankbaren Herzens aus der fernen Bergheimat. R. I. P. Heinz v. Wörndle, Innsbruck



MARTIN VON FEUERSTEIN — BELLA MATRIBUS DETESTATA

Text S. 14





MARTIN VON FEUERSTEIN MARIÄ HEIMSUCHUNG
Aus dem Karton zu einem Glasgemälde

GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1915

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Während sonst der »große« Berliner Kunstmarkt die öden Räume am Lehrter Bahnhof mit kaum überschaubaren Massen füllte, hat er sich diesmal, kriegsbedrängt, mit einem kleineren Vorrat in die freundlichen Gemächer der Kgl. Akademie der Künste am Pariser Platz geflüchtet und dort seine Schau nacheinander in Hälften von Mai bis Juli und von August bis Oktober gebracht.

Der Ausschluß fremdländischer Gäste legt nun wieder die heikle Frage nahe, ob und wie hier ein Gesamtcharakter von spezifisch deutscher Kunst zu erkennen sei. Erschwert wird eine solche Erkenntnis dadurch, daß diesmal auch Deutsches außerhalb Berlins nur wenig — am meisten noch aus Düsseldorf — gekommen ist, und daß sich kaum etwas Abstoßendes, doch auch nur wenig Packendes eingefunden hat.

Immerhin mögen alte Kennzeichnungen wiederum versucht werden: natürlicher Gegenstandssinn an Stelle von Stilisierungskünsten, Malerei des »festen Blickes« und der kräftigen Zeichnung statt eines Auflösens in Erscheinungskünste, Naturstimmung statt Oberflächenkunst. Wie wenig Verlaß auf solche Angaben ist, leuchtet bald ein. Am ehesten lenken sie zu einem Vorzug der Landschaftsmalerei sowie zu ihrer poetischen Seite; und viel Landschaft mit mancher Märchenstimmung ist denn in der Tat vorhanden.

Für Religiöses fällt wieder nicht viel ab. Von E. von Gebhardt hatten wir hier in den letzten Jahren genug, um ihn würdigen zu können; trotzdem überraschen die jetzt ausgestellten Gemälde von ihm — die Beispiele des physiognomischen Ausdrucks wie »Das kananäische Weib« noch mehr als die der Szenenkomposition wie »Petri Verleugnung«. Eigenartig ist der Anklang an Biblisches in F. Paczkas »Zwei Müttern«: eine Frau in moderner Frauenkleidung weint ihren Schmerz aus an der Brust einer anderen Frau die durch ihre Physiognomie und zeitlosere Kleidung als Gottesmutter gedeutet werden kann. Angereiht seien hier gleich zwei andere Bilder vom Schmerz über einen Kriegsgefallenen: das Aquarell von O. Höppner »Der Sohn«, das in seiner Darstellung der an der Bahre des Gefallenen trauernden Eltern einen trefflichen Ausdruck von Schlichtheit gibt, und die üppige Malerei von P. Barthel »Der Einzige«, die einen Vater im Prunkgemach zeigt, einsam versunken in Trauer vor dem Andenken an den Sohn.

Zu den religiösen Motiven zurückkehrend, finden wir zwei biblische Wanderszenen. Die »Flucht nach Ägypten« von P. Harnisch, ein wenig an Böcklins »Das Maultier sucht im Nebel« usw. erinnernd, zeigt mit viel Farben- und Lichtwirkungen die heilige Familie, wie sie, geführt von einem Engel, einen Steg über einer Schlucht überschreitet. Ebenfalls vorwiegend landschaftlich gedacht ist »Die Heimkehr vom Tempel« von F. Schütz. Einen guten Anlauf beeinträchtigt W. Pape in seinem



M. v. FEUERSTEIN AVE MARIA

Text S. 9

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln

»Du aber bleibest«: Christus im Grab, Maria an ihm hingesunken, zu den Seiten ein Vorhang, gehalten von einer weiblichen und einer geharnischten männlichen Gestalt, dazu Lichtwirkungen . . .

Mit der Inschrift »Emporgestiegen ist der Tod in unser Fenster, eingegangen in unsere Paläste« stellt H. Frobenius in einer Nebeneinanderreihung schmerzvoller Gestalten »Die Klage« dar — mehr Absicht als Wirkung. Lieber verweilt man bei den Kirchenszenen: H. Kohlschein malt unter dem Titel »Die Moselbauern« zwei kernige Gestalten in einem Kircheninterieur, dessen Hintergrund impressionistische Künste zeigt; und M. Rabes entfaltet seine effektvolle Weise im »Gottesdienst in der zerstörten Kirche in Lyck«. Ein Kruzifix gibt einer Hügellandschaft mit verstreuten Leichen Stimmung in H. Köckes »Nach der Schlacht«.

An Kriegsbildern war sonst nicht viel gekommen. Unter den maritimen mag H. Bohrdts Tempera »Torpediert« erwähnt sein.

Eher als in einem Ideenporträt »Deutsche Hoffnung« von F. Burger ist deutsche Art anderswo zu finden. So etwa in A. Hartens waldig-lauschiger »Osterfeier« oder in H. Hendrichs rotglühendem »Gralswunder aus Parsifal« oder in W. Firles »Torfarbeiter« oder besonders in der gut eindrucksvollen und mit Recht bereits beliebt gewordenen »Friesischen Braut« von O. H. Engel. Auch F. Stassens »Im Paradies« mag hier erwähnt sein: vor einer Mutter mit Kind spielt ein alter König die Harfe, und Engel schweben darüber herab; das Ganze in der bündig-bestimmten Vortragsweise dieses Künstlers. »Frühling« von H. Landenberger verringert den gut poetischen Eindruck einer Landschaft, die durch eine blumentragende weibliche Gestalt als Raumschieber überschnitten wird, durch deren weniger eindrucksvollen Gesichtsausdruck; und eine räumlich analoge Komposition von J. Schmuz-Baudiss »Bildnis« wirkt am ehesten durch saftige Farben und virtuose Farbenübergänge, an die keramische Tätigkeit des Künstlers erinnernd.

Auch im übrigen ist mit der malerischen Porträtkunst nicht viel los; Farbeneindrücke herrschen vor; oder man merkt wieder die Absicht wie etwa in W. Geffckens sonst gut fröhlich gestimmtem großem Gruppenbild »Aus dem Kreise der Zwanglosen«, das in kleinerem Format wohl günstiger wirken würde. Am anziehendsten ist vielleicht das Jünglingsbildnis von H. Looschen, das mit seinen fast nur grauen Tönen doch lebhaft farbig wirkt.

Als Tierdarsteller in landschaftlichem Rahmen finden wir u. a. wieder den nun verstorbenen O. Frenzel (»Im Herbstwald«, mit hübschen Lichtreflexen) und den jüngeren, uns seit einigen Ausstellungen sympathisch bekannten H. Schmidt (»Steinadlerpaar«).

Stilleben und Innenräume wiederholen gleichfalls Bekanntes. Zum Verweilen laden am ehesten ein die »Antiken Gläser« einer anscheinend jüngeren Malerin A. Herrmann und ganz besonders die »Stube in Vierlanden« des sinnigen Altmeisters R. Eichstaedt: an diesem Hereinfluten des Lichtes durch die Gardinen auf einen Eßtisch würde ein Menzel wohl seine helle Freude gehabt haben.

Nun wieder die Fülle der Landschaften und die Hoffnung, ihnen das eigentlich Deutsche abzulauschen! Gilt es Märchenstimmung, so steht O. Modersohn mit der überzeugenden Formensprache seines »Herbst im Moor« und seines »Im Sommer« voran; wie aus dem letzteren Bilde vor den Schafen und Bäumen usw. die kleine Hirtin herausblickt — diese Heimatkunst nimmt uns kein Fremder weg und ersetzt uns kein Oberflächensport. Ein Märchengeist waltet auch über W. Feldmanns »Der Steg« (Mondaufgang).

Die grünen Äcker an den roten Häuschen inmitten welliger Hügel nennt Elsa Genest-Arndt wohl mit Recht »Deutsches Land«. Fast bis zu geometrischen Formen geht die feste Zeichnung in F. Türckes »Abend in der Rhön«; flächenhaft, mit wenigen, aber gut wirkenden Farben, zeigt sie sich im »Blick auf den Hohenstein, Franken« von W. Ter Hell; und mit einer stimmungsvollen Verbindung von Einheitlichkeit und Mannigfaltigkeit spricht sie aus dem »Kanal in Flandern« von A. Scherves. Stille Waldesstimmung gibt G. Holsteins »Ruhige Waldecke am Venn« sowie O. Thieles »Agnetendorf im Riesengebirge«.

Altbekannte bringen weitere Beispiele ihres Könnens. So E. Bracht mit dem Glanz seines »Sonnenuntergangs im Winter«. So der diesmalige Austellungspräsident C. Langhammer mit seinem kräftig hellen »Maienglühen im Buchenwald«. So K. Heffner mit seiner einen Kanal darstellenden »Landschaft«; dann G. M. Meinzolt mit einem »Hochsommer«, K. Leipold mit Sturmbildern aus Venedig, R. Kaiser mit seinem vom Nahen ins Ferne führenden Gemälde »Das Schalkenmehren-Maar in der Eifel«, E. Erler mit seinem Hochalpenbild »Letzte Mahd«, E. Kolbe mit einem stimmungsreichen »Tauenden Bach«. Die alte Weise von A. Schlabitz (Tempera »Reith in Tirol«) findet kaum irgendwo einen sie kränkenden sezessionistischen Gegensatz, etwa ausgenommen die starken Farben im »Herbst auf dem Hunsrück« von E. Rentsch. Eine frische Künstlerkraft lernen wir kennen in F. Lindau, dessen Gemälde »Am Wasser« mit einfachen lockeren Formen weite Flächen gut anschaulich macht.

Aus Städtebildern Eindrücke zu gewinnen bemühen sich H. Hartig, der die Wucht märkischer Architektur mit seinem »St. Marien in Prenzlau« ausprägt, und L. Lejeune, dessen »Häuser vom Bach« wieder den Charakterzug des Festen, Bündigen tragen.

Die Architektur fehlt diesmal ganz, und die Graphik, in der sonst die Berliner von der »Großen« wohl ihr Bestes geben, kommt spärlich und fast ohne den Ehrgeiz technischer Besonderheiten. Gerade noch der farbige Holzschnitt erweckt Aufmerksamkeit: einfach und wirkungsvoll erscheint C. A. Brendels »Der verlorene Sohn«; daneben seien Blumenstücke von E. Consentius und J. Metzner sowie der Schwarzweiß-Schnitt »Im Zirkus« von P. Kuhfuß genannt. Zur Radierung, in der u. a. M. Fingesten ein Kriegsschauerbild »Die Pflüger« und L. Schnell ein stilles märkisches Landschaftsbild »An der krummen Lanke« bringt, kommt wieder der weiche Reiz der Kaltnadel in »Wäscherin bei der Arbeit« von Elsb. Siemers und besonders das mit



M. v. FEUERSTEIN ANCILLA DOMINI

Text S. 9

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln



MARTIN VON FEUERSTEIN — GEBURT CHRISTI

Text S. 14. — Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln

wenigen Strichen charakteristisch darstellende Bildnis »Der amerikanische Radierer Josef Pennell« von P. Herrmann (der selbst in zwei tüchtigen Porträts dargestellt ist: einem gemalten von G. L. Meyn und einem plastischen von M. Schauß).

Die Lithographie fällt lediglich auf in einer Monotypie von A. Roegels »Im Park« und dann in einer achtgliederigen Serie von J. Teichmann: mit bräunlicher Tönung sind da jugendliche Mädchenkörper in Gruppen zusammengestellt, welche Ausdrucksszenen wie »Die Hingerissenen«, »Die Andächtigen« usw. vorführen — verdienstlich durch ein Streben nach seelischer Sprache, doch bald durch Einförmigkeit und Pathos ermüdend.

Aus der Plastik seien Plaketten vornweggenommen. Vor allem A. Seilers »Madonna«: Flächen und Linien, plastische und malerische Haltung vereinigen sich zu einer lieblichen Darstellung, der eine weite Aufmerksamkeit gewünscht werden darf. Mit scharfer Linienführung modelliert C. Ott eine »St. Barbara«; Kriegsszenen kommen von F. Schenkel mit antikisierenden und von E. Müller-Erfurt mit modernen Gestalten.

Die Großplastik ist nur in wenigen Stücken vertreten, darunter jedoch mit einer Meisterleistung der Ausdrucks- und Bewegungskunst: F. Dorrenbachs »Der Mönch Walter Dodde in der Schlacht bei Worringen«. Ein »Relief zur Erinnerung an 1914—1915. Gips-Steintönung« von B. Wendel mit der Unterschrift »Der Wille siegt« stellt in rundlicher Linienführung mit bündiger Geschlossenheit die Bezwingung eines Ungeheuers dar, das auf eine Frau mit Kind losgestürzt war. Mehr pathoshaft ist wieder das fast vollplastische Relief von J. Sommer »Der deutsche Michel 1914« mit einer stürmenden Bewegung.

Bildnisbüsten könnten noch zum Verweilen reizen; so R. Boeltzigs »Herr Hans Rochus von Rochow-Reckahn« (ein Nachkomme des vielgenannten Pädagogen).



MARTIN VON FEUERSTEIN GEISSELUNG
Text S. 14. — Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln

Die Kleinplastik enthält diesmal einige Überschreitungen des Tänzerinnen-und Bären-Niveaus der typischen Ausstellungen. Die polychrome Holzstatuette von A. Hoffmann »Zum Rhein« ist in der Schlichtheit, mit der sie einen marschierenden und singenden Krieger darstellt, echter gefühlt als G. Cassels unfarbige Holzplastik »Die Fahne«. Gute Holzkunst erscheint auch in dem Liebespaar, das K. Jerman »Weltenfern« nennt; und ein gelungenes Charakterstückchen in Holz ist H. Arnheims »Stiefelputzer«. Die Bronze-Kleinkunst erfreut am ehesten in einer »Schäferin« von O. Placzek und besonders einem »Geigenspieler« von W. Schulze-Thewis.

Bald nach Schluß der ersten Abteilung des diesmaligen verkleinerten Jahrmarktes der Berliner Kunst wurde seine zweite Abteilung eröffnet (15. August bis Ende Oktober). Sie bietet nicht viel Neues gegenüber den früheren Berliner »Großen« und noch weniger gegenüber jener ersten Abteilung. So läßt sich wieder manches Gute übergehen, das nur eben Bekanntes fortsetzt.

Auch für eine spezifisch christliche Kunst fällt namentlich in der Malerei nur wenig ab. Des altangesehenen Stuttgarters Chr. Speyer Temperabild »Flucht nach Ägypten«, an Archaistisches aus Secessionon erinnernd, bietet hauptsächlich einen Landschaftsblick in ein Tal hinab von einer Höhe aus, auf der die heiligen Gestalten im Abendlicht weiterziehen. Schlicht und innig stellt O. Popp unter dem Titel »Leid« den verlorenen Sohn als Schweinehirten dar. Ein Spiel von Grün- und Rotklecksen ist W. Blankes »Prozession«. Ansichten aus Kirchengebäuden sind ausgestellt von W. Beckmann (»Aus der Marienkirche in Lübeck«), von O. Schmidt-Cassella (»Alte Kirche auf Walcheren«) und besonders gut von W. Lucas (»Franziskanerkirche in Paderborn«) sowie von Grete Waldau (»In einer schlesischen Kirche«).



MARTIN VON FEUERSTEIN — VOM KRIEGE

Text S. 14

Um die Monumentalmalerei einigermaßen zu retten, ist ein wandgerechtes Temperabild von O. Marcus da: »Kosaken zerstören Schöneberg im Siebenjährigen Kriege«; in seine etwas scharf kräftigen Züge des physiognomischen Ausdrucks lebt sich der Beschauer allmählich hinein. Dem gegenwärtigen Krieg ist das Gemälde von A. Otto »Die beiden Brüder« gewidmet: vor einer brennenden Mühle betrauert der eine Krieger still den Gefallenen.

Unter den übrigen Szenenbildern ragt äußerlich das umfangreiche Triptychon »Der Arbeiter« von W. Firle hervor; man ist aber baß verwundert, von diesem feinsinnigen Künstler ein so sehr durch aufdringliche Absicht störendes Werk zu sehen, und freut sich um so mehr einiger kleinerer und einfacherer Kompositionen: so des fast Oberländerschen Temperabildes »Beim Einsiedler« von E. Reimer und der fast Waldmüllerschen »Wandermusikanten« von M. Schaefer.

Was wir neulich als spezifisch deutsch zu kennzeichnen versuchten, tritt etwa in Th. Winters »Walther von der Vogelweide« hervor, allerdings abgesehen von etwas unbeholfener Zeichnung und Farbe; und es ist erfreulich, daß dem nämlichen Thema in ähnlicher, doch in mehr heiterer als ernster und mehr gemütlicher als herber Weise ein Farbenholzschnitt von C. A. Brendel gilt. Die Wandmalereiweise von S. Lucius findet sich in dem Gemälde »Die Gefährten« wieder. Eine originelle Auffassung hat das Temperabild »Nausikaa« (mit dem verwilderten Odysseus) von A. Hoffmann von Vestenhof zu einer lebhaft bewegten Szene gemacht.

Ein hübsches »Bairisches Bauernmädchen« von H. Groeber leitet uns zu den bildnisähnlichen und den eigentlich porträtierenden Gemälden hinüber. Der ersteren Art gehört P. Plontkes »Tischgesellschaft« an, die einen bevorzugten Platz und auch sonstige Gunst gefunden hat; der Künstler scheint aber doch noch ein tiefergehendes Können als das in diesen vier Figuren Entfaltete zu besitzen.

Neben Bildnissen berühmter Generale von heute — an denen besonders G. L. Meyn und Fr. Triebsch ihre Kunst zeigen — entgeht das liebliche Porträt H. Seegers »Meine Tochter« leicht der Aufmerksamkeit. Außerdem verdienen Beachtung noch die Männerporträts von R. Fuhry und Hela Peters sowie die Frauenporträts von F. Encke und W. Geffcken; das letztere gilt unter dem Titel »Porträt der Schauspielerin Frau R. als »Zarin« eine zugleich physiognomische und (rot-)farbige Studie.



MARTIN VON FEUERSTEIN VOM KRIEGE

Text S. 14

Auf Reichtum und Kraft der Farben richtet sich im übrigen auch diesmal wenig Interesse, etwa ausgenommen die üppige Interieurdarstellung P. Bartels »Die grüne Decke«, die Landschaften »Scheidende Sonne« von J. Rheder und »Moor« von H. Rüter, sowie die besonders leuchtend farbigen Aquarelle »Herbst auf dem Hunsrück« und »Herbstbäume« von E. Rentsch. Ein Farbenspiel von Weiß, Blau und Grün ist R. Kohtz' »Krieger im Frühling«.

Zu den übrigen Landschaften sind auch zwei Szenenbilder zu zählen: der Weihnachtsbesuch« von Fr. Hoffmann-Fallersleben und die »Bergeinsamkeit« — durch einen männlichen Akt mit Pferd belebt — von Fr. Müller-Münster. Beide Werke führen uns gleichfalls wieder in die Kunstweise ein, der man deutsche Besonderheit nachrühmen kann. Dem norddeutschen Landschaftcharakter suchen u. a. H. Licht und P. Vorgang gerecht zu werden: jener unter dem Titel »Norddeutscher See am Abend«, dieser mit einem »Märkischen Waldsee«. Eine fast geometrisch arbeitende stimmungsvolle Flächenkunst in dem »Bauernland« von A. Weczerzick kontrastiert mit dem Schleierhaften, das durch die Darstellung feuchter Luft über einen Waldsee gebreitet ist und von dem Künstler, K. Heffner, als »Adagio« bezeichnet wird. Der Zartheit dieses Bildes treten die fast wuchtigen Nebelmassen gegenüber, die auf O. Antoines Bild »In der Höhe« einen Luftballon umgeben.

Die Erinnerung an die neuliche Meisterleistung in Dettmanns Kriegsbildern ist den Aquarellen und Bleistiftzeichnungen (samt einem Ölgemälde), die K. Oenike vom westlichen Kriegsschauplatz aus Vigneulles usw. bringt, nicht günstig; sie sind sympathische, aber etwas einförmige und mehr nur reproduktive Darstellungen. Ein einzelnes kleines Aquarell von E. Lübbert »Der Mensch in Nöten lernt wieder beten!« fällt gut auf, stört aber doch wieder durch eine Forciertheit. Zwanglos und gefühlsreich ist die Ölstudie »Galizischer Bettler« von E. Wolfsfeld.

Die eigentliche Graphik ist diesmal wieder durch das Ungewöhnliche eines wirklichen Kupferstiches bereichert: durch L. Schnells »Simson und Delila«. Mag auch der vorliegende Probedruck noch kein ganz sicheres Urteil gestatten, und mag auch eine große, zu stets erneutem Betrachten einladende Feinheit in der Einzeldurchführung beachtenswert sein: es scheint doch, daß die gegenwärtige Vorherrschaft der Radierung auch diesen Kupferstich an die Schwesterkunst so angenähert

hat, daß der großlinige Zug, der sonst ebenso wie die Zartheit der Striche die Grabstichelkunst auszeichnen kann, hier noch nicht wieder vollständig gefunden ist.

Unter den ausgestellten Radierungen widmen sich einige dem Thema des weiblichen Leides: »Frau im Schmerz« von Ilse Schütze-Schur und »Herzeloyde« von A. Stein. Nach Flächenkunst strebt das »Heldengrab« von H. Gattiker, und nach figürlicher Kraft, doch mit hodlerartiger Force und wenig anziehendem Endeindruck, die »Beweinung« von F. Fingesten.

Zu dem oben erwähnten Farbholzschnitt kommt noch ein anderer hübscher hinzu: M. Philipps »Drei Gaukler«. Eine Steinzeichnung »Pappeln mit Mühle« stellt W. Schön aus, und Lotte Nicklass bringt mit dem Thema »Tanzszene« eine geschnittene Silhouette (jetzt taucht für diese Technik der Name »Scherenschnitt« auf).

In der Plastik steht wieder ein Werk christlicher Kunst voran: der scharf charakterisierende und ausdrucksreiche »Johannes der Täufer« von A. Varnesi. Manches ist dem Kriegssturm und Kriegstod gewidmet: dem ersteren die große Bronzestatue eines stürmenden Trommlers, als Kriegerdenkmal für Zeitz von W. Schmarje geschaffen. Die Vollplastik eines Reiters »Deutsche Wehr« von A. Hußmann, kräftig wirkend durch gestraffte Haltung, das weniger kräftige hochplastische Relief »Grabmal für einen Reiter« von R. Kübart und das Rundrelief »Grabdenkmal« von M. Schauss sind tüchtige Ausdruckswerke ohne künstliches Pathos.

Bildnisbüsten erfreuen zum Teil abermals: eine in bronziertem Gips mit dem Namen »Großmutter« von V. Bourbott, zwei farblose von R. Boeltzig (Frauenporträt) und von W. Palm (männliches Porträt); dazu eine Statuette (weibliches Porträt) in Holz von G. Schmidt-Cassel. Ein so recht und echt holzkünstlerisches Werk hat Meister A. Puchegger vorgeführt: einen »Uhu«, dessen markant breite Flächen mit ihrer Maserung das Tier ganz köstlich schildern. Und E. Gomanskys Vogelbildnis »Der Herr Geheimrat« ist gleichfalls ein treffliches Humorstück.

KÜNSTLER, BEHERZIGET ES!

Anläßlich der Besprechung einer Ausstellung schreibt Paul Westheim in der Frankfurter Zeitung (16. April 1915): »Will jemand bedeutende vaterländische Persönlichkeiten oder vaterländische Vorgänge darstellen, soll er mehr können als die andern. Wenn jemand Hindenburg malen will, wollen wir nicht gleich in eine selige Verzückung fallen, weil er gar so patriotisch ist. Wir wollen ihn vielmehr fragen: Hindenburg? Du willst den Hindenburg malen? Holla, mein Junge, du bist nicht ängstlich! Was berechtigt dich zu einem so kühnen Unternehmen? Wo sind die Leistungen, auf die du dich stützen kannst?«

Wir geben diesen gesunden Grundsatz wieder einerseits, weil er in einem Blatte stand, das andere Wege geht, als wir, anderseits, weil derselbe in noch viel höherem Maße für die religiöse Kunst gilt, als für die vaterländische. Will jemand Persönlichkeiten der heiligen Religion oder religiöse Vorgänge darstellen, soll er mehr können als die andern. Wenn jemand Christum malen will, oder die Gottesmutter, wollen wir die Arbeit nicht schon um des Gegenstandes der Darstellung willen gutheißen. Wir wollen ihn vielmehr fragen: Christus? Die heiligste Jungfrau? Da hast du dir die denkbar höchste Aufgabe gestellt. Was berechtigt dich zu einem so kühnen Unternehmen? Würdest du Hindenburg malen, ohne den Versuch, dich in sein Wesen, seinen gewaltigen Geist, seinen großen Charakter hineinzuleben? Und Christum, den Gottmenschen, den Großen und Allerheiligen willst du malen, ohne Christum zu kennen, ohne dich in sein himmlisches Leben zu vertiefen, ohne dich in die Heilige Schrift und Glaubenslehre einzufühlen. Ihn willst du malen wie ein stupides altes Berufsmodell? Du willst ihn malen, weil du einmal mit so etwas einiges Geld erwerben willst, aber ohne inneren Beruf. Du willst die Madonna malen und hast noch nie über den Englischen Gruß nachgedacht, geschweige denn über die Laurentanische Litanei? Darum schrickst auch nicht davor zurück, an ihrer statt ein würdeloses Weib zu malen, dem du ganz zu unrecht den erhabenen Namen beilegst, welchen der Engel bei der Begrüßung mit heiliger Scheu aussprach. Du willst die Apostel malen, die voll des heiligen Geistes waren, die großen Heiligen, Helden der Gottes- und Nächstenliebe, und kümmerst dich nicht um ihre Taten noch darum, wie deren Wesen aus deinen Bildern spricht; du bringst es nicht über konventionelle Malstudien, weil dir Liebe und das heilige Feuer fehlt. Das ist nicht christliche Kunst, selbst wenn du das Handwerkliche der Malerei noch so geschickt beherrschen würdest. Im christlichen Kunstwerk verhalten sich Technik und Gestalt wie Leib und Seele: im gesunden Leib muß eine Seele und zwar eine gesunde Seele wohnen. Wem die Kraft oder der Wille zum Höchsten abgeht, der möge sich mit anderen Kunstzweigen begnügen.

Vollen Anspruch auf das Vertrauen des gläubigen Volkes und seiner Sachwalter kann nur ein Künstler erwarten, dem es inwendig um das zu tun ist, was er darstellt. Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die seit mehr als einem halben Jahrhundert vielfach zur Schau getragene Abwendung der Kunst von den christlichen Lebensgrundsätzen und die häufige Mißachtung des Klerus durch eine gewisse Kunst in letzterem eine wohlbegreifliche Zurückhaltung vor jenen Künstlern, deren Gesinnung man nicht kannte, erzeugen mußte und daß auch diese Erscheinung mit Ursache war, wenn die Geistlichen lieber zu als religiös bekannten Unternehmern gingen. Möge die wieder aufgenommene Fühlung zwischen Klerus und Künstlerschaft nicht unlieb gestört werden!

S. Staudhamer

DIE KUNST DEM VOLKE.

Die zunehmende Vertiefung des sozialen Empfindens unserer Zeit hat mit innerer Notwendigkeit dazu geführt, daß dem Volke die Tore immer weiter geöffnet werden, welche ihm lange versperrt waren, jene Tore, durch welche der Weg zum Verständnisse wahrer Kunst geht. Ist doch über ihren Wert als mächtiges Hilfsmittel der Volkserziehung jetzt jeder Zweifel behoben, sind doch auch die bereits erreichten Erfolge nicht mehr zu verkennen. Daß die Durchdringung der Volksseele mit einem sittigenden Kunstgefühl nicht mit einem Schlage möglich ist, darüber kann man sich freilich nicht täuschen und darf es auch nicht, muß vielmehr aus dieser Überzeugung das Gebot ableiten, unermüdlich weiterzuarbeiten und vor allem dabei die heranwachsende Generation im Auge zu behalten. Beim Anfange des Krieges ist ein schönes Wort gesprochen worden: »Wir wollen kämpfen, damit unsere Kinder es einmal besser haben als wir.« Dieser Ausspruch paßt auch auf die hier in Rede stehenden Bestrebungen. Dem Volke muß unter Aufbietung aller Kraft ein Besitz wieder erkämpft werden, dessen es sich ehemals erfreut und mit dessen Hilfe es Vorbildliches geschaffen hat. Es muß allmählich jenes künstlerische Feingefühl und damit jene moralischen Eigenschaften wiedergewinnen; dieser einstige Besitz muß wieder in der Volksseele seinen Platz erhalten wie in alten Zeiten, wo Kunst und Kunstgefühl einen selbstverständlichen Teil des Daseins bildete. Die neueren Bestrebungen »die Kunst dem Volke« zugänglich, vertraut, lieb und notwendig zu machen, reichen bereits einige Jahrzehnte zurück; ihres Zieles vollbewußt und systematisch sind sie aber eigentlich erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit geworden.

Die »Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst« ist es, welche sich dieser Aufgabe mit Eifer angenommen und in wenigen Jahren erreicht hat, daß ihr Streben als erfolgreich anerkannt werden muß. Im sechsten Jahrgange befinden sich jetzt jene trefflichen Monographien, die sie unter dem programmatischen Gesamttitel »Die Kunst dem Volke« herausgibt. Jährlich erscheinen vier Hefte zu dem überaus billigen Preise von 80 (im Jahresabonnement 75) Pfennigen; zurzeit liegt das zweiundzwanzigste vor. Auf 2½ Bogen großen Oktavformates bietet jedes 50 bis 60 vorzüglich ausgeführte Abbildungen von Kunstwerken ersten Ranges, dabei durchweg von solchen, welche für die Bildung des Auges und Gemütes von Nutzen sein und jeglichem rein empfindenden Beschauer zu wahrhafter Freude gereichen müssen. Dieser Zweck des ästhetischen Genusses und der daraus sich ergebenden Folgen für die Geschmacks- und Geistesbildung ist es, worauf es ankommt; nicht etwa darauf, eine Nation von Kunsthistorikern und Kunstkritikern heranzubilden. Den in den einzelnen Heften nach bestimmten Thematen vereinigten Gruppen geht jedesmal ein Text zur Seite, der aus der Feder eines anerkannten Kenners des betreffenden Gebietes stammt; Grundsatz ist klare Gemeinverständlichkeit bei eigenem wissenschaftlichem Wert, Fernhalten von fachgelehrsamen Auseinandersetzungen nebst der zugehörigen Terminologie, sowie von jeglicher Polemik wissenschaftlicher, politischer, konfessioneller oder sonstiger Art. Ist somit dafür gesorgt, daß der Genuß am Kunstwerke und die Vertiefung in dessen Eigenart und Schönheit durch nichts beeinträchtigt, vielmehr kräftig gefördert wird, so ist gleichzeitiges Ziel, den Blick auch zu erweitern. Die modernste Kunst, über deren Wert die Akten noch nicht geschlossen sind, ist absichtlich nicht in den Bereich der Betrachtung gezogen worden, dafür aber die ältere aus sehr verschiedenen Epochen und Bezirken des christlichen Kunstschaffens.

Den weitesten Raum nimmt bisher die Malerei ein, weil sie dem erst zu schulenden Geiste am leichtesten zugänglich ist. Doch ist einmal auch das schwierigere Gebiet der Plastik und in mehreren Fällen das der monumentalen Baukunst betreten worden. Einige Hefte geben ikonographische Überblicke, eins übernimmt die Führung zu den Schätzen einer der berühmtesten Kunststätten der Welt, dem Vatikan. Das Verdienst hierbei den Führer zu machen, erwarb sich der Rektor des deutschen Campo Santo in Rom, Msgr. Anton de Waal. Hefte ikonographischen Inhaltes sind »Weihnachten in der Malerei« von Dr. Joh. Damrich und »Die Madonna in der Malerei« von P. M. C. Nieuwbarn O. P. Drei Monographien beschäftigten sich mit Meisterwerken der Architektur. Alle drei schrieb Dr. Oskar Doering. In zweien betrachtete er die berühmtesten Kathedralen der verschiedensten Länder — eine gedrängte Einführung in das Wesen vorbildlichen Kirchenbaus, und eine Darlegung, wie dessen Ideal je nach der Mannigfaltigkeit zeitlicher und örtlicher Bedingungen verschiedenartig angestrebt worden ist. Das dritte dieser Baukunsthefte bespricht ein Thema, welches gerade jetzt besonderes Interesse erregen muß, »Die deutsche Burg«. Jedem von uns muß das Herz aufgehen beim Anblicke dieser ehrwürdigen Reste. Ist es doch, als sprächen sie zu uns:

»von heleden lobebaeren, von grôzer arebeit,
von freude unt hôchgeziten, von weinen unde klagen,
von kuener recken striten.« —

Das Plastikheft (Text gleichfalls von Dr. Doering) macht mit der herrlichen Feinheit der Arbeiten bekannt, die dem Luca della Robbia und seinem Kreise ihre Entstehung verdanken. — Von jenen Monographien, die sich mit der Malerei beschäftigen, sind zwei der Betrachtung wichtiger alter Malschulen gewidmet. Dr. Damrich bearbeitete »Die altschwäbische Malerei«, Dr. Andreas Huppertz-Köln »Die altkölnische Malerschule«. Beide Hefte bieten Bilder, deren echt deutsche Art und Gemütstiefe einen unwiderstehlichen Zauber ausüben. Die übrigen Malereihefte sind durchweg biographischer Art. Man findet Murillo (Doppelheft von Dr. Adolf Fäh), Peter Paul Rubens (von Dr. Walter Rothes); von italienischen Malern wurden bisher Beato Angelico und Domenico Ghirlandajo gewürdigt, ersterer durch P. Fr. Innocenz M. Strunk O. P., letzterer durch Dr. Walter Bombe. Bei weitem die meisten Monographien dieser Gruppe aber gelten deutschen Künstlern, und zwar zumeist neueren. Die ältere Zeit kam mit Albrecht Dürer und dem jüngern Hans Holbein zu ihrem Recht; über beide schrieb Dr. Damrich. Zahlreiche Meister der Malerei erwählte man aus dem 19. Jahrhundert. In den Werken von Ludwig Richter und Moritz von Schwind (beide Monographien von Dr. Hyazinth Holland), in denen Joseph von Führichs (ihn schilderte Heinrich von Wörndle) waltet jegliche Tiefe echt deutschen Empfindens. Zu den Höhen gewaltigster Kunst erhebt es sich in den Schöpfungen des großen Peter von Cornelius, dessen Monographie von Max Fürst stammt. Waffen klirren in den prachtvollen Schlachtenmalereien des Theodor Horschelt. Das von Dr. Holland über diesen letzteren verfaßte Heft bildet einen der schönsten Beiträge zu der Kriegsliteratur, auf die jetzt aller Augen gerichtet sind. Noch dazu lernt das deutsche Volk hier einen Künstler würdigen, der viel zu wenig bekannt ist. — Auf Grund aller dieser Monographien sind auch Lichtbildervorträge hergestellt worden; die Bezugsbedingungen teilt die Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst (München, Karlstraße 33) mit. — Dem vielseitigen Streben der Vereinigung, welches in der »Kunst dem Volke« sich kundgibt, und in dem sie rühmlicherweise auch unter jetzigen schwierigen Verhältnissen

nicht nachläßt, darf von Herzen auch fernerhin jener Erfolg gewünscht werden, den es vollauf verdient.

Dr. E. Heidegger.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Maler Rudolf Frische, ein geborner Osnabrücker, hat sich vor einiger Zeit in seiner Heimatstadt niedergelassen. Frische lebt fast ausschließlich der kirchlichen Kunst und hat schon vieles auf diesem Gebiete geschaffen.

Die St. Johanneskirche in München-Haidhausen erhielt ein neues gemaltes Fenster, das den hl. Märtyrern gewidmet ist. Der Entwurf stammt von Augustin Pacher und wurde von der Kirchmairschen Glasmalerei in Haidhausen ausgeführt.

Bildhauer Franz Schildhorn hat im Auftrage des Herrn Stadtpfarrers Hellmair in Landsberg am Lech eine Herz-Jesu-Statue gefertigt.

Dem gelehrten Kunsthistoriker P. Stephan Beißel, dessen Ableben wir in der vorigen Nummer berichteten, widmete P. Joseph Braun in den »Stimmen der Zeit« (6. Heft des 89. Bandes) einen Nachruf, auf den wir die vielen Verehrer des Heimgegangenen hinweisen.

Gelsenkirchen in W. In Anwesenheit von Vertretern der staatlichen, städtischen und geistlichen Behörden wurde vergangenen März das Liebfrauenstift der St. Georgs-Pfarrei mit einer dem Ernst der Zeit entsprechenden schlichten Einweihungsfeier seiner Bestimmung übergeben. Die nach den Plänen des Architekten Karl Colombo-Köln geschaffenen Anlagen zeigen eine großzügige und praktische Lösung eines wirklich modernen Heims für erwerbstätige Mädchen und eines zu Gemeindezwecken dienenden Saalbaues. Das Liebfrauenstift enthält u. a. Festsaal für 800 Personen mit Bühne etc., kleinere Sitzungs- und Vereins-Säle, Hauskapelle, Speisesaal nebst Erholungsräumen und Heim für über 100 erwerbstätige Mädchen und Dienstmädchen. Haushaltungs-, Koch- und Näh-Schulen werden von Schwestern geleitet. Die der St. Georgs-Pfarre angegliederten Jünglings- und anderen Vereine finden eine schöne Stätte im Liebfrauenstift.

BÜCHERSCHAU

Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers und des Redners, mit einer Glockenkunde in ihrer Beziehung zum Kirchenbau mit 14 Abbildungen und 2 Tabellen. Von Johannes Biehle, Kirchenmusikdirektor in Bautzen. (A. Ziemsen Verlag, Wittenberg, 1913.)

In dem von Dr. Th. Scheffer herausgegebenen Werke »Die Bücher der Kirche« ist ein zweiter Band über die Theorie des Kirchenbaues, Raumbildungen der Orgelempore und Aufstellung des Sängerchores, kurz über die neuesten Anforderungen einer Kirche bezüglich ihrer Akustik erschienen, welchen der Kirchenmusikdirektor Johannes Biehle in Bautzen bearbeitet hat. Wenn auch schon über dieses Thema zahlreiche Abhandlungen in den verschiedenen Fachzeitschriften veröffentlicht wurden und mancherlei Mängel daraufhin in letzter Zeit Beseitigung fanden, so gingen die Anregungen dazu doch immer von Architekten aus. Es ist nun interessant und wohl zum ersten Male der Fall, daß ein Kirchenmusikdirektor die Feder ergriff und auf Grund seiner langjährigen fachmännischen Erfahrungen den Architekten und Gemeinden, die im Begriffe stehen, eine neue Kirche zu erbauen, zahlreiche Winke und treffliche Ratschläge gibt, die er in seiner langjährigen Praxis gesammelt hat.

Es ist bekanntlich unmöglich, daß der Techniker bezw. Architekt von heute den vielverzweigten Anforderungen, die man an ihn auf allen Gebieten stellt, bis auf Einzelheiten gerecht werden kann. Für die vollständige Kenntnis der zahlreichen, hier in Betracht kommenden Berufe reichten ja kaum mehrere Lebensalter aus! Ich erinnere nur an das große Spezialgebiet der Heizung, Lüftung usw. Einmal hat der Architekt eine Kirche zu bauen, das andere Mal ein Theater, später zeitgemäße Stallungen, einen Bahnhof, Schulen usw. Wenn er auch im großen ganzen — was ja die Hauptsache ist — die verschiedenen Objekte beherrschen muß, so ist es doch sehr notwendig, auch die Ansichten von Spezialfachleuten der diesbezüglichen Gewerbe anzuhören; denn nur Hand in Hand mit diesen kann etwas Vollkommenes geschaffen werden.

Schon einer der bekanntesten Kirchenbaumeister, Baurat Gräbner in Dresden, hat bei Errichtung von Kirchen auf die Notwendigkeit der praktischen Anlage von Sängeremporen unter Zugrundelegung der Ratschläge eines Kirchenmusikers hingewiesen.

Nach der Orgelstärke ist auch die Zahl der zu verwendenden Sänger bezw. Musiker zu berechnen, aber auch die Orgelstärke und die Sängerempore nach der Größe und dem Umfange einer Kirche zu bestimmen, welch' letzteres nicht immer der Fall ist. Denn oft ist schon nach Fertigstellung eines Gotteshauses bei dem der Architekt seine Tätigkeit aus Mangel an Geldmitteln für die innere Einrichtung beenden mußte, nachträglich eine Orgel aufgestellt worden, die viel zu gewaltig für die mittlere beziehungsweise kleine Kirche war.

Das vorliegende interessante Buch behandelt nun eine allgemeine Begründung der baulichen Forderungen einer Kirche, die Bestimmung der Orgelgröße, des Klangwertes der Orgel nach Einheiten, dann ihre Beziehungen zu anderen Klangkörpern und die bauliche Anlage des Chorraumes, endlich die Stellung des Spieltisches. Auch der Beleuchtung wurde gedacht, was eine Notwendigkeit ist. Weiter behandelt Biehle die Gruppierungsmöglichkeiten des Altarraumes zu Chor und Orgel und deren Einordnung im Grundriß der Kirche. Von weiterem Interesse sind die Erfahrungen des Autors über die Orgelaufstellung: wenn der Chorraum an der Südseite, die Orgel an der Westseite liegt und umgekehrt, wenn letztere an der Südseite aufgestellt wird oder die Orgel mit dem Altarraum verbunden ist.

Vom confessionellen Standpunkte aus sind die Urteile manchmal einseitig, im allgemeinen jedoch treffend. Mit dem vorgeschlagenen Kirchenbausystem erinnert er uns an manche protestantischen Kirchen des 18. Jahrhunderts. Weiter ordnet Biehle geeignete Nebenräume für Kirchenmusik an. Auch der Raumakustik gedachte er und geht auf die physikalischen Vorörterungen über, sowie auf Größe der Grundrißgestaltung nach akustischen Gesichtspunkten, wobei freilich seine Theorie manchmal von der Wirklichkeit abweicht. Mittel für eine gute Akustik sind wohl bekannt. Die von Biehle erwähnten Korkplatten und Korkkörner, welche in Kirchen zur Erzeugung einer guten Akustik zur Anwendung gelangten, sind erfahrungsgemäß nicht immer zuverlässig, auch ist oftmals ihre Anbringung viel zu umständlich. Das beste Material für eine treffliche Schallwirkung ist immer Holz, was Verfasser des Buches auch zugibt. Wir haben seiner Zeit im »Pionier« einen Artikel darüber gebracht. Da nun die Kirchen immer mehr in Beton und Eisenbeton zur Ausführung gelangen, ein Material, welches bekanntlich die schlechteste Akustik ergibt, so wären vielleicht hier auch einige Winke darüber am Platze gewesen. Denn wie ungünstig Musik und Gesang, desgleichen Predigten

in solchen Kirchen mit gewölbten Eisenbetondecken wirken, ist bekannt.

Zum Schlusse bringt der Verfasser eine fesselnde Studie über Glockenkunde in Berücksichtigung ihrer Beziehung zum Kirchen- und Städtebau. Er bespricht die Physik der Glocke und die Methode der akustischen Untersuchung und gibt in Tabellen und Formeln die Ergebnisse an, geht dann zum Schluß auf die Bewertung von Glocken und auf praktische Fragen, über Bronze- und Gußstahl-Glocken über.

Es ist hochinteressant, über all diese Fragen einen praktischen Kirchenmusiker, wie Biehle einer ist, zu hören und wir müssen seine wertvollen Erfahrungen, die er in seinem ausgezeichneten Werke niederlegte, Anerkennung zollen. Jedem Architekten für Kirchenbau, desgleichen baulustigen Kirchengemeinden sei daher dieses Buch bestens empfohlen. Steffen

Wilhelm Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911. Curt Kabitzsch (A. Stubers Verlag). Preis ungeb. 12 M.

Die Kunstgeschichte der Würzburger Zone war, wie teilweise auch die anderer Gebiete, lange ein Aschenbrödel gewesen. Außer Riemenschneider kannte man keinen Künstler bezw. keine Epoche näher. Henners Altfränkische Bilder machten weite Kreise auf den reichen Kunstbesitz Frankens aufmerksam. Kellers Balthasar Neumann eröffnete dann den Reigen der monographischen Arbeiten.

Einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der unterfränkischen Kunstgeschichte bedeutet die vorliegende Arbeit Pinders über Würzburgs mittelalterliche Plastik. Für die Geschichte der Würzburger Plastik bildet sie den Sockelbau. Die Untersuchungen erstrecken sich über die plastischen Erscheinungen der Würzburger Zone vom Ende des 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Was von da ab bis zu den achtziger Jahren folgt, betrachtet Pinder als Vorbereitung auf Riemenschneider. Pinder beginnt, wie bemerkt, mit dem Ende des 13. Jahrhunderts. Die Zeit voraus ist nämlich, von dem Grabstein des Bischofs Gottfried von Spitzenberg († 1190) und ornamentaler Bauplastik abgesehen, in Würzburg nicht vertreten. An der großen plastischen Epoche des 13. Jahrhunderts hatte Würzburg keinen Anteil, wenigstens sind keine Denkmäler erhalten. Nur das Epitaph des Bischofs Mangold von Neuenburg († 1303) bezeichnet einen Nachklang der Epoche. Die Untersuchung beginnt also mit dem Schluß des 13. Jahrhunders. Um diese Zeit entstand die Deutschordenskirche mit ihrer bisher wenig bekannten sehr bedeutenden Bauplastik. Groß ist der Bestand im 14. Jahrhundert, der Mehrzahl nach Grabdenkmäler. Im 15. Jahrhundert kommen dazu die wertvollen Portalskulpturen der Marienkapelle.

Mit gewissenhaftester Sorgfalt hat Pinder den ganzen Bestand aufgesucht und mit tiefem Verständnis geschichtlich und kunstgeschichtlich geordnet. Manche bisherige Irrtümer werden dabei korrigiert, die inneren Zusammenhänge aufgesucht. Den methodischen Apparat beherrscht der Verfasser vollständig. In Detailfragen mögen ja abweichende Meinungen gelegentlich möglich sein. Die Beiziehung der Siegel z. B. zur Bestimmung der lokalen Entwicklung setzt den Beweis voraus, daß sie wirklich in Würzburg angefertigt wurden, was eben nicht sicher ist.

Die Ausstattung des Bandes ist tadellos; 56 Tafeln mit Autotypien illustrieren die Darstellung. Wir nannten die Pindersche Monographie den Sockelbau für die Geschichte der Würzburger Plastik. Inzwischen ist bereits die nachriemenschneidersche Zeit durch L. Bruhns behandelt worden. Wir hoffen, daß sich weitere Arbeiten über die reiche Epoche unter Fürstbischof Julius und über das nicht minder reiche 18. Jahrhundert anreihen werden. F. Mader

Schwabing. Briefliche Plaudereien von Th. Dombart. Mit 92 Abbildungen. 1913 Bayerlandverlag G. m. b. H. zu München. VIII und 150 Seiten 8°. Brosch. M. 2.50, geb. M. 3.50.

Die Behandlung eines spröden historischen Stoffes in Briefform ist namentlich in der bayerischen Literatur keine Seltenheit. Sie war vor 100 Jahren sehr beliebt. Es braucht in diesem Falle nur an von Obernbergs »Reisen durch Bayern« erinnert zu werden. Jetzt taucht, wie alles im Leben, so auch in der Literatur diese Art des populärwissenschaftlichen Essayisten wieder auf. Der Historiker wird sich mit ihr nur schwer abfinden. Bietet sie doch oft dem tatsächlichen Nichtwisser einen willkommenen Deckmantel für oberflächliches Geschwätz. Dieser Vorwurf trifft allerdings auf Dombarts Plaudereien nicht zu. Mit großer Liebe und bewundernswertem Fleiß, von dem die am Schlusse des Werkes angegebene Fülle der durchgearbeiteten Literatur und Akten zeugt, trug er zusammen, was er über seinen Heimatsort finden konnte. Ja einige Kapitel bieten fast des Guten zu viel, so daß es schwer fällt, sich durch die Unmenge von Namen durchzulesen, die in erster Linie die Kenner Schwabinger Verhältnisse angeht. In den einzelnen Kapiteln, welche der Geschichte der »Künstlerstadt« von ihrer Gründung um 500 bis zur Einverleibung Milbertshofens (1913), über das im Jahrgang 1911/12 der »Christlichen Kunst« gehandelt wurde, nachgehen, finden sich auch wertvolle Angaben allgemeiner, volkskundlicher und kunsthistorischer Art. In letzterer Beziehung ist namentlich das reiche Abbildungsmaterial interessant. So bilden die Votivbilder und Bilder aus der alten Nikolaikirche und das Schidersche Gemälde vom Chinesischen Turm aus der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel für den Künstler und Kunsthistoriker wahre Kabinettstücke. W. Zils

Eduard von Rodt, Bernische Kirchen. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte. Mit 100 Illustrationen. Bern, Francke, 1912.

Wohl der beste Kenner der bernischen Kunstgeschichte, der Architekt Ed. v. Rodt hat die Bundeshauptstadt bereits in sechs Bänden behandelt, in denen er je ein Jahrhundert seiner Heimat kulturhistorisch und kunstgeschichtlich beleuchtete. Von den bernischen Burgen wandte er sich nun den Kirchen des Kantons zu. Es handelt sich im Rodtschen Werke keineswegs um eine lokale Kunstgeschichte im engen Sinne, sondern um die geschichtliche Verfolgung der Kirchen des Landes, in der das kunsthistorische Interesse und die Vorliebe für Volkskunde deutlich hervortreten. Aus den sagenhaften Spuren des römischen Christentums in der Schweiz tritt die Wirksamkeit der irischen Glaubensboten hervor, mit dem 8. Jahrhundert eröffnen sich die historischen Quellen und 1050 begegnet uns die erste Klosterstiftung in Rüeggisberg. Reiches kirchliches Leben entwickelt sich nun in der Entstehung von Gotteshäusern und Klöstern, deren Einkünfte ihre besondere Berücksichtigung fanden. Damit sind die Grundlagen für einen kirchengeschichtlichen Rückblick bis zum 16. Jahrhundert gelegt. Man muß bekennen, daß der Nichtkatholik sich auf dem ihm fremden Gebiete mit ernster Objektivität bewegt. Ein wehmutsvolles Kapitel ist überschrieben: Die Reformation und das Schicksal der Gotteshäuser. Was vom Münster in Bern gesagt wird: »also wurden in disem grülichen sturm in der lütkilchen 25 altär und das sacramenthus geschlissen, die götzen zerschlagen und in des kilchhofs schütte vergraben«, gilt für das ganze Land. Die Kirchenorganisation nach der Reformation führt in etwas auffallender Weise zum Kirchenbau vor derselben, in welchem v. Rodt mit dem Interesse der Archäologen die Bauten stilkritisch zu Gruppen ordnet, aber auch den Glasgemälden, selbst

den Reliquien seine Aufmerksamkeit schenkt; zwei Visitationsberichte des 15. Jahrhunderts enthalten kulturgeschichtlich sehr interessante Notizen. Ein kurzes Schlußkapitel beschäftigt sich mit dem Kirchenbau und der kirchlichen Kunst nach der Reformation. Dasselbe wird mit den Worten eingeleitet: »unbestritten wirkte die Glaubensänderung nachteilig auf die kirchliche Kunst«. Hohen Wert verleihen die Illustrationen der Publikation. Sie sind teils nach Photographien, teils nach Handzeichnungen hergestellt. Der Architekt bietet uns zuweilen Grundriß, Durchschnitt und Aufriß eines Kirchengebäudes. Wenn man gelegentlich liest: »vom Verfasser kopiert 1887«, so zeigt diese Notiz, daß uns in diesem Werke die Resultate jahrzehntelanger Studien geboten werden, wie sie nur wenige Kantone der Schweiz aufweisen können. Dr. Adolf Fäh

Tempelmaße. Das Gesetz der Proportion in den antiken und altchristlichen Sakralbauten. Ein Beitrag zur Kunstwissenschaft und Ästhetik von Odilo Wolff, Benediktiner von Emaus-Prag. Groß 8°. 136 Seiten Text mit 49 Illustrationen und 82 Tafeln. Wien 1912. Verlag von Anton Schroll & Co.. Preis K. 15.— oder M. 13.—

Die Untersuchungen und Ergebnisse dieses Buches beruhen auf der Auffassung, daß das Grundgesetz der Schönheit das Maß, die Proportion sei. Die einzelnen Teile sind verschieden an Größe, Wert und Bedeutung; zum Kunstwerke werden sie dadurch, daß diese Teile zu einander ins richtige Verhältnis gesetzt sind. Also heißt es »Kunst ist Zahl« oder noch lieber »Kunst ist Maß«. Drei Momente sind es, auf denen die Schönheit beruht: die integritas sive perfectio, die proportio und die claritas. Diese drei Eigenschaften sind zu beobachten an den Werken Gottes, der seine eigene Schönheit in ihnen widerstrahlen läßt. Der Künstler aber hat diesen Widerstrahl und den Urgedanken Gottes in der Schöpfung in einer solchen Weise nachzuschaffen, daß die inneren und äußeren Eigenschaften seines Kunstwerkes einander gleichwertig sind. Die Untersuchung der Maßverhältnisse an den Werken der Baukunst, welche in diesem Buche allein betrachtet wird, geht davon aus, daß denjenigen von ihnen, welche man als formal am gelungensten betrachten kann, die einfachste aller geometrischen Figuren zu Grunde liegt, nämlich der Kreis mit dem in ihn eingeschriebenen gleichseitigen Dreieck, aus dessen Verdoppelung sich das Hexagramm ergibt. Der Verfasser hat die Erkenntnis, daß diese einfachsten Figuren das am leichtesten anwendbare und fruchtbarste harmonisierende Verhältnissystem darbieten — eine Tatsache, aus der sich wieder die weitverbreiteten symbolischen Deutungen dieser Figuren erklären. Geheimnisvolle Vorstellungen verbanden schon die Ägypter mit den Verhältnissen des gleichseitigen Dreiecks, die Pythagoräer mit denen des Hexagrammes; den Chinesen war jenes Dreieck das sichtliche Zeichen der Harmonie, der Vereinigung dessen, was als das höchste Gut des Menschen, des Himmels und der Erde zu betrachten ist. So erblickt auch das Christentum in dem gleichseitigen Dreiecke das Symbol der heiligsten Dreifaltigkeit. Der Kreis aber, der, geometrisch gedacht, die Selbsterweiterung des Punktes ist, stellt sich dar als Sinnbild der Unendlichkeit, der unwandelbaren Gesetzmäßigkeit, in welcher doch gleichzeitig durch die fortwährende Veränderung der Linienrichtung auch das Gesetz der Freiheit gegeben ist. Demgemäß sind die Verhältnisse des gleichseitigen Dreiecks und Hexagrammes auch den Christen so wichtig gewesen, daß sie aus ihnen heraus ihre gottesdienstlichen Gebäude konstruierten. Indem sie dies taten, erreichten sie zugleich die Darstellung ihrer religiösen Auffassungen und die äußere Schönheitswirkung ihrer Kirchenbauten, welche auf solche Art zu Sinnbildern der ewig gesetzmäßigen göttlichen Schönheit wurden. Der Verfasser hat eine Reihe wichtiger alter Bauwerke auf die Richtigkeit seiner Erkenntnis geprüft und weist durch sorgfältige Zeichnungen nach, daß das »gleichseitige Dreieck, bzw. das Hexagramm im Kreise den Schlüssel liefert zu den Maßen der klassischen Bauten des Altertums«, auch daß sich dieses Gesetz noch bis ins späte Mittelalter erhalten hat. Als Beispiele benutzt er die Grundrisse und Aufrisse von Sakralbauten der griechischen, römischen, ägyptischen, altchristlichen und romanischen Epochen. Wer die nur verwickelt scheinende, in Wirklichkeit einfache Nachprüfung sich nicht verdrießen läßt, wird nicht umhin können, dem scharfsinnigen Untersucher beizupflichten. Daß das von ihm festgestellte Gesetz jenen alten Zeiten bei ihren Monumentalbauten zur Richtschnur gedient hat, ist also in hohem Grade wahrscheinlich, ebenso wie sich aus seinem Verluste die Tatsache erklärt, daß neue, nach jenen alten Vorbildern ohne Hilfe dieses Gesetzes sich richtende Bauwerke niemals durch jenes herrliche Wohlverhälnis befriedigen können, welches jene sinnvoll auszeichnet. Am Schlusse seines Buches unternimmt der Verfasser, gestützt auf das Gesetz des Hexagramms, eine Rekonstruktion des Tempels von Jerusalem, ein Gegenstand, welchem er auch sonst bereits eingehende Forschungen gewidmet hat. — Die Ausstattung des Werkes ist vorzüglich zu nennen; sie gereicht dem verdienstlichen Schrollschen Kunstverlage zur Ehre. Doering

Altbayerns Umritte und Leonhardifahrten von Georg Schierghofer. Buchschmuck von Klemens Thomas. XII und 76 Seiten 8° mit 12 Kunstbeilagen und 52 Textbildern. Geheftet M. 2.50, in Leinen M. 3.50.

Die Besprechung eines ausgesprochen volkskundlichen Werkes in einer reinen Kunstzeitschrift wäre noch vor einigen Jahren ein Unding gewesen. Erst mit der Zeit wurde man inne, welch inniger Zusammenhang zwischen Volkskunde und Kunst und ihrer Geschichte besteht. Spiegeln sich doch allein in den in der Kunstgeschichte noch gar nicht beachteten Votivbildern die Kunstanschauungen ganzer Zeiten und Länder wieder. Im Volkstum, wie es sich seit Jahrhunderten fortvererbt hat, wurzelt ein gut Teil der Volkskraft und in ihr — wenn man es auch heute leugnen will — der Kunst, die sie nur immer wieder belebt und befruchtet. Eine noch heute in ganz Bayern weitverbreitete volkskundliche Sitte, die mit Votivbildern und -gaben in engstem Zusammenhange steht, erklärt und erläutert das obige Buch, das für deren Erhaltung und Neubelebung eintritt. Vor allem sind Altbayern, das benachbarte Österreich, soweit es früher zu Bayern gehörte, und namentlich die Orte Kötzting, Stein, Tölz und Traunstein behandelt, wo die Ritte und Fahrten zu wahren Volksfesten ganzer Gaue veranlassen. Das Ortsverzeichnis führt allein 218 Orte auf. Von großem Wert sind die Abbildungen, ein Entzücken bereiten des Münchener Künstlers Thomas trefflich eingefühlte Schwarzweiß-Zeichnungen. Z.

Die Marktkirche zu Clausthal im Oberharz. Von Superintendant Lic. Bornemann-Clausthal. Mit 5 Abb. 1912. Verlag von H. Uppenborn, Clausthal. 50 Pfg.

Die Kirche wurde im Dreißigjährigen Kriege ganz aus Holz gebaut und ist die größte Holzkirche Deutschlands, etwas ganz anderes als die romanischen und gotischen Gotteshäuser, doch würdig und feierlich und fähig, für einen neuzeitlichen Bau aus Eisen und Beton Anregungen zu geben. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



FRITZ KUNZ

XII. JAHRGANG
1. NOVEMBER 1915
HEFT 2

OKT. 1915—SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE M. 1.25

INHALT:

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN





Frid. L. B. de Amerongen p. 3134 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

Jesus dixit Nicodemo: Sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto,
ita exaltari oportet filium hominis
Joan. III, 14



JOSEPH FASSNACHT (MÜNCHEN) FAMILIENPORTRÄT KUNSTMALER FREIWIRTH LÜTZOW

Kunstausstellung 1915 der Secession München. — Text S. 22

DER CHRISTUSDOM ZU DRONTHEIM, NORWEGEN

Von Joset Lappe, Porsgrund (Norwegen)

(Hierzu die Abb. S. 33—41)

Templet saa I med de brustne buer
I det höie Kor.
Endnu grå som gubben vidt det skuer,
Taler mindets ord.
Templets sprängte mur kan pragt ei däkke,
Knust er Olavs skrin.

Ruinen seht ihr, seht gebrochene Bogen
In dem hohen Chor,
Wie ein grauer Greis, und alte Psalmen raunend,
Ragend hoch empor,
Hoch ob Land und Meer! — Verrauscht! — Verweht! —
Zerbrochen Olavs güldner Schrein!

H. Ibsen.

Unter allen Bauwerken der weiten skandinavischen Lande gebührt als dem historisch bedeutsamsten und architektonisch hervorragendsten dem Dome zu Drontheim die Palme. Norwegen, das im vorigen Jahre das hundertjährige Jubiläum seiner politischen Wiedergeburt feierte, betrachtet seit fast einem Jahrtausend ihn als sein köstlichstes Juwel, als sein hehres nationales Heiligtum[1]). »Des Landes Augapfel« hat man ihn bezeichnend genannt; denn wie man aus des Menschen Auge des Menschen Seele liest, so gibt die Kathedrale an den Ufern des Fjordes von Drontheim uns ein getreues Bild von des nordischen Volkes Seele, seiner politischen und kulturellen »Saga«, seiner Größe, seinem tiefen Fall und seiner Wiedergeburt zu neuer Freiheit und neuen Ehren. In der Jugendzeit des Königreichs Norwegen erbaut, verblieb des Domes Geschick mit dem des Landes aufs innigste verquickt. Dieser Umstand ist es, der mehr noch als des Bauwerks imponierende Dimensionen, mehr als die üppige Schönheit seiner unvergleichlichen Klöppelarbeiten in Stein, mehr als die eindrucksvoll-wuchtigen und doch edlen Linien der romanischen Partien des Querschiffes, von des großen Eysteins Hand gezogen, mehr als die in ihrem Ruin noch entzückenden Reste der reichen Rosette der Westfassade — dieser somit wesentlich historische Umstand ist es, der, wenn auch nicht allein, so doch in erster Linie die Liebe und Verehrung für die nördlichste Kathedrale der Welt in dem Herzen eines jeden Norwegers einen ehrenvollen Platz behaupten läßt. Der Dom von Drontheim ist eben die Geschichte Norwegens in Stein.

Am 29. Juli 1030 fiel der Held, der wie kein anderer sich um die Christianisierung Norwegens verdient gemacht hat, der hl. Olav, in der Schlacht bei Stiklestad, unweit Drontheim. Mit dem Schwerte in der Hand hatte er seinen heidnischen Landsleuten die Religion

[1]) cfr. Norges Kirker i Middelalderen av riksantikvar Dr. Harry Fett, Cammermeyer, Kristiania. Vore Fädres Verk, Norges Kunst i middelalderen av Prof. Dr. Dietrichson, Gyldendal, Kristiania.

des Kreuzes aufzwingen wollen. Doch die meisten von ihnen trotzten beharrlich seinen Bemühungen. Dann kam jener blutige Tag von Stiklestad. St. Olavs Tod söhnte selbst seine erbittertsten Feinde mit ihm und dem Christentume aus. Auf seine Fürbitte hin erfolgte Wunderzeichen umgaben seine Person mit der Gloriole des Heiligen und Olav Kyrre (1066 bis 1093) begann alsbald den Bau jener Kirche, die zugleich ein würdiges Mausoleum für den königlichen Blutzeugen werden sollte, den Christusdom im alten Nidaros (Drontheim). Eine der Hauptsorgen Olav Kyrres war die Einführung geordneter hierarchischer Verhältnisse, wie auch die damit zusammenhängende Erbauung von Bischofskirchen. Zum Patron der im Jahre 1077 in Angriff genommenen Drontheimer Bischofskirche und zugleich zum Schutzpatron für das ganze Land erwählte Olav Kyrre den hl. Olav. Die Christuskirche in Nidaros war einschiffig mit traditioneller etwas niedrigerer und schmälerer Chorapsis am östlichen Ende des Kirchenschiffes. Ihre vor einigen Jahrzehnten aufgedeckten Grundmauern laufen unter den Pfeilern her, die das Mittelschiff des jetzigen Langchores tragen. Sie war somit von verhältnismäßig ansehnlicher Größe. Der Hochaltar stand genau an der Stelle, wo im ersten Winter nach St. Olavs Tod des Heiligen Leiche aufbewahrt worden war. Dort hatte nunmehr der Schrein mit den Gebeinen des königlichen Martyrers eine endgültige Stätte gefunden. An der Vigil des Festes des hl. Olav — das Jahr ist nicht bekannt, jedenfalls jedoch vor 1093 — wurde die Kirche eingeweiht. Sie war, wie alle Bischofskirchen, der hl. Dreifaltigkeit geweiht. Doch nannte man sie, wie alle norwegischen Bischofskirchen, gemeiniglich Christuskirche, manchmal auch St. Olavskirche. Die Kirche hatte kaum 80 Jahre gestanden, als die außerordentlich glücklich sich entwickelnden kirchlichen Verhältnisse und die Errichtung des Drontheimer Erzbistums einen Um- oder Neubau forderten. Die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts sah auch im übrigen Norwegen neue Kirchen, und zwar dreischiffige Basiliken, erstehen; so z. B. die St. Halvardskirche, die Marienkirche und die Christuskirche in Bergen, die St. Svithunskirche in Stavanger und die Domkirche in Hamar. Als im Jahre 1152 die Errichtung einer norwegischen Kirchenprovinz beschlossen wurde, war es allen klar, daß die Stadt des hl. Olav der Sitz des Metropoliten und die Kirche des hl. Olav Metropolitankirche werden müsse. Eine Kirche, in deren Chor ein aus 24 Kanonikern bestehendes Domkapitel Platz fand und die eine entsprechende Anzahl von Altären aufwies, war jedoch Olav Kyrres Christuskirche nicht. Sie mußte somit entsprechend umgebaut werden.



DER DOM IN DRONTHEIM VOR 50 JAHREN
Vgl. Abb. S. 35 und 36 oben. — Text S. 35 ff

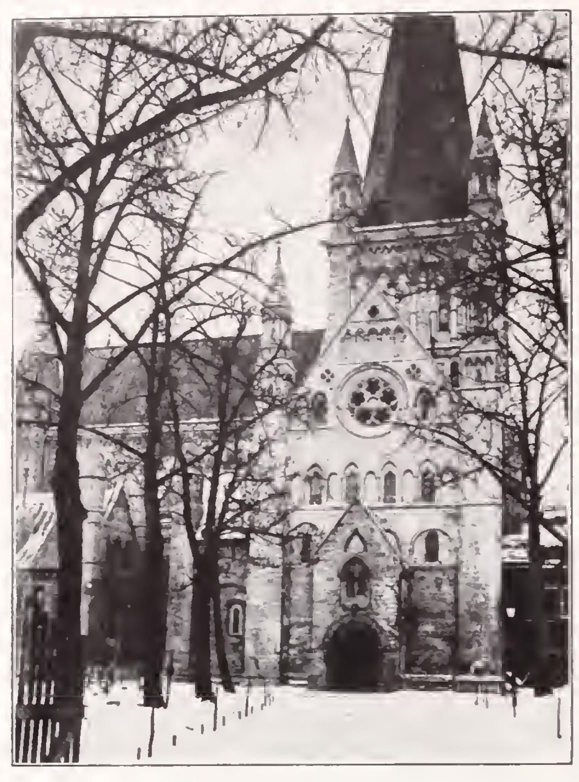
Die Thronbesteigung des Königs Magnus Erlingssön (1164) inaugurierte eine politische Friedensepoche, die der Entwicklung der kirch-

lichen Verhältnisse im Lande, besonders auch den Arbeiten an der Drontheimer Kathedralkirche sehr zustatten kam. Der erste norwegische Erzbischof Reidar starb allerdings bereits auf dem Heimwege von Rom, wo er sich das Pallium geholt. Ob sein Nachfolger Jon, früher Bischof von Stavanger, die Bauarbeiten überhaupt in Angriff nahm, steht dahin. Sicher jedoch ist, daß der eigentliche Umresp. Neubau der Kathedrale von Drontheim das große und unsterbliche Verdienst des in jeder Hinsicht außerordentlich hervorragenden Erzbischofs Eystein Erlandsön ist (1157 bis 1188). In jenen Zeiten des Schismas schloß Eystein sich dem rechtmäßigen Papste Alexander III. an, und erhielt aus seinen Händen das Pallium. Die Ungunst der Zeiten brachte es mit sich, daß Eystein erst im Jahre 1161, also nach dreijähriger Abwesenheit, im Besitze des Palliums in sein Erzbistum im hohen Norden zurückkehren konnte. Man geht kaum fehl in der Annahme, daß er auf seiner Reise nach und von Rom, die ihn durch Deutschland und Italien führte, mit größtem Interesse die Kirchenbauten studiert hat, die jene Zeit entstehen sah; so z. B. den eben (1145) vollendeten Dom in Lund (Schweden), die Kirchen von Viborg (1133) und Ribe (1134) in Dänemark, Groß St. Martin in Köln (1141), die Abteikirche Maria Laach (1156), den Dom von Speyer (1137) und die Domkirchen in Mainz und Worms; in Norditalien St. Zeno in Verona (1238), den Dom zu Pisa (1150) und San Michele in Pavia (1147). Professor Dr. Dietrichsons Annahme, daß er auch Frankreich bereist und dort mit der erwachenden Gotik bekannt geworden sei, erscheint mir sehr schlecht begründet. Sollte Eystein, von Avignon kommend, wirklich die frühgotischen Kirchen und Kathedralen in Clermont-Ferrand, Sens und St. Denis gesehen haben, so bleibt es unverständlich, daß es erst der etwa 20 Jahre später stattfindenden Inaugenscheinnahme der Kathedrale von Canterbury, deren Gotik doch aus Sens in Frankreich nach dort importiert worden war, bedurfte, um Eystein zu dem enragierten Förderer der Gotik zu machen, als der er sich später erwiesen hat. Vielleicht hat weder Alexander III. noch auch Eystein Avignon je gesehen. Dietrichson scheint übrigens allen Ernstes das Schisma zur Zeit Friedrich Barbarossas mit dem großen abendländischen Schisma zu identifizieren und auf diese Annahme seine Hypothese zu bauen. —



DOM ZU DRONTHEIM. OKTOGON, LANGCHOR, VIERUNG UND QUERSCHIFF. SEIT 1900 VOLLENDET

In den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts setzte die eigentliche Bautätigkeit an der Drontheimer Kathedrale ein. Olav Kyrres Kirche sollte, mit zwei schmalen Seitenschiffen versehen, erhalten bleiben und das Chor der erweiterten Kathedralkirche abgeben, der westliche (Fassaden-) Giebel sollte fallen und an seine Stelle ein romanisches Querschiff sich erheben, an dessen Westseite sich ein dreischiffiges Langhaus, ebenfalls im romanischen Stile, anschließen sollte. Das erwähnte Querschiff erhielt eine (innere) Länge von 148′ und eine Breite von 44′ und an beiden Querarmen je eine nach Osten hin gelegene, unter prächtigem anglonormannischem Rundbogen zum Querschiffinnern hin sich öffnende viereckige Kapelle. Die vier mächtigen Hauptpfeiler der Vierung weisen dieselbe Entfernung voneinander auf wie die Grundmauern der Längswände der Olav Kyrreschen Kirche. Jedes der vier Querschiffenden ward von einem schlanken Türmchen überbaut. Das eigentliche Längs-

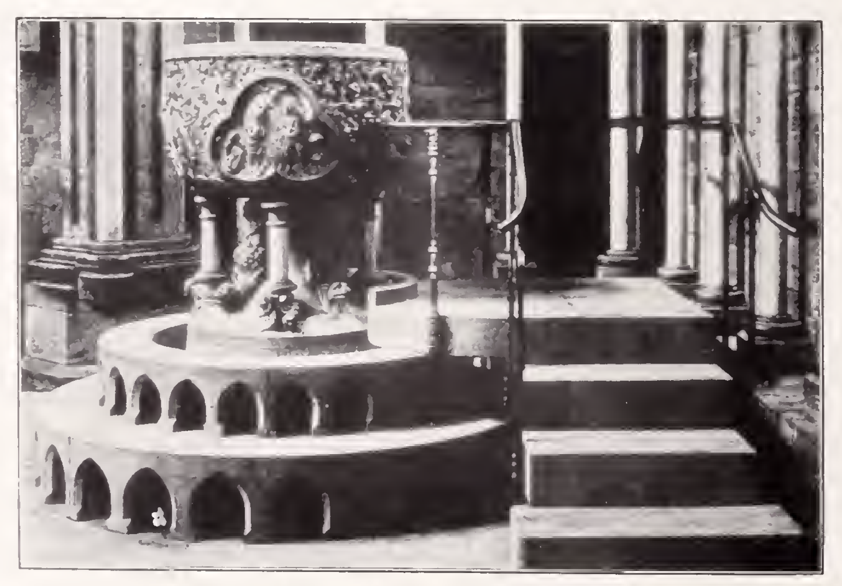


DOM ZU DRONTHEIM. NORDSEITE

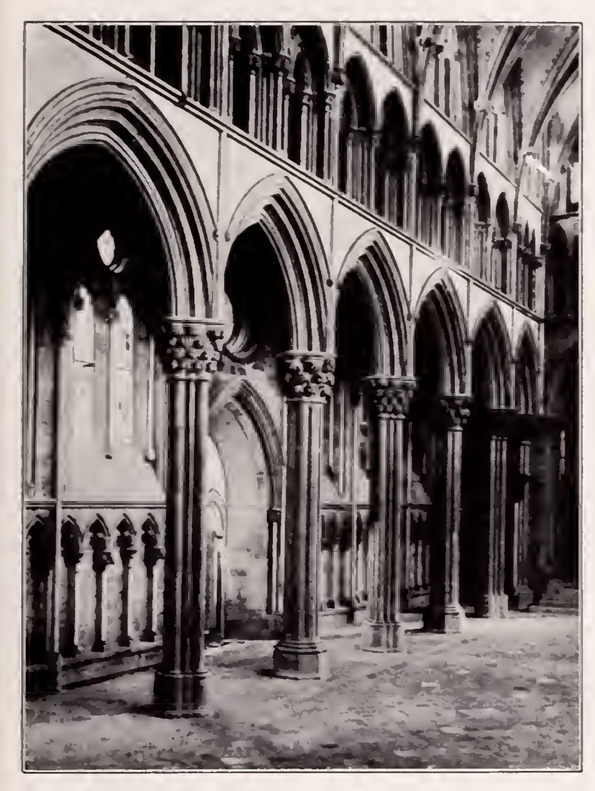


DOM ZU DRONTHEIM. SÜDSEITE

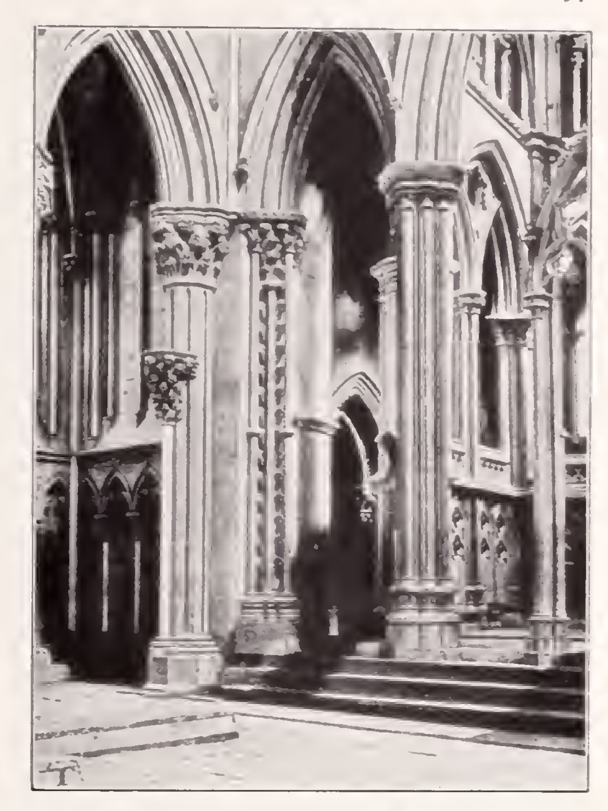
schiff der nach Westen hin zu erweiternden Kirche sollte dreischiffig und etwa 100 Fuß lang werden. Wie das Querschiff, so sollte auch das zu erweiternde Längsschiff drei Etagen aufweisen: Arkaden, Triforium und Klerestorium und, wie das Querschiff, einen Umgang in der Triforienhöhe. Eystein leitete selbst die Bauarbeit und im Laufe von 18 Jahren reifte seine herrliche Idee verhältnismäßig rasch ihrer Verwirklichung und das Werk seiner Vollendung entgegen. Um seinem Sohn Magnus Erlingsön den norwegischen Königsthron zu sichern, bedurfte Erling Skakke der Hilfe der geistlichen Gewalt, die er sich wahrscheinlich durch reiche Beiträge für den Bau der Drontheimer Kathedrale zu sichern gesucht haben wird. Im Jahre 1178 stockten plötzlich die Arbeiten. Sverre Sigurdsön hatte, jung und ohne alle Gefolgschaft, im Jahre 1174 den Boden Norwegens betreten. Mit zwei leeren, aber



TAUFSTEIN IM DOM ZU DRONTHEIM

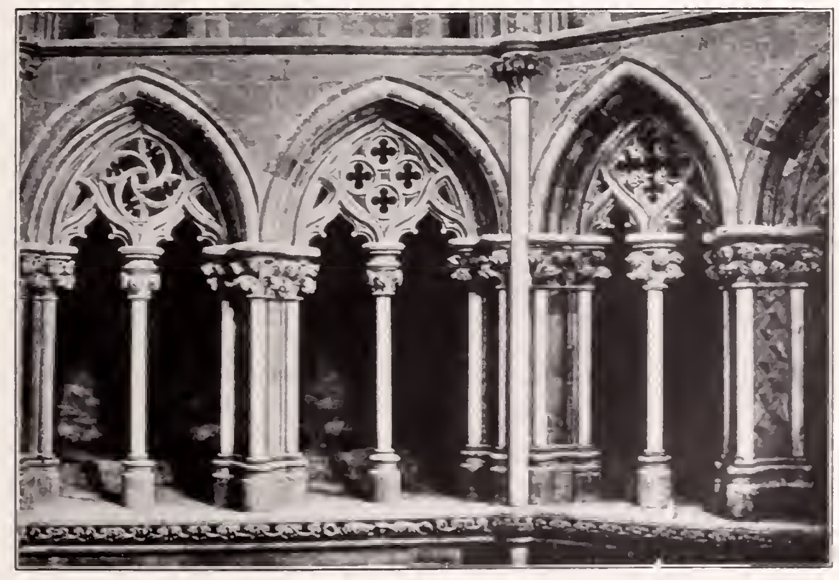


DOM ZU DRONTHEIM. AUS DEM SEITENSCHIFFE DES LANGCHORES

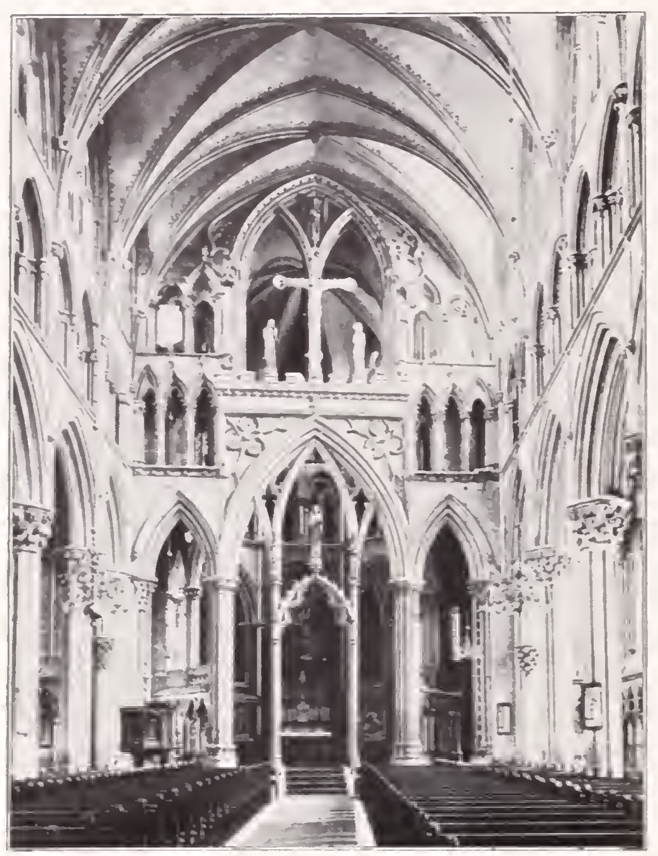


DOM ZU DRONTHEIM. AUS DEM HOCHCHOR
Text S. 38. Vgl. Abb. S. 38

starken Händen wollte er sich das Reich, in dem einst seine Väter geherrscht, zurückerobern, allen Gewalten zum Trotz. 1177 begann er seinen Kampf, 1184 war er anerkannter Alleinherrscher im weiten Lande. Eystein hatte vor ihm flüchten müssen und zwar, wie eine in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts in einer englischen Bibliothek aufgefundene Handschrift dartut, nach England, wo er im Benediktinerkloster Bury St. Edmunds, in dessen Kirche des englischen Königs und Martyrers Edmunds hl. Leib ruhte, gastliche Aufnahme fand. Nicht weit von St. Edmunds lag Canterbury, wo 15 Jahre zuvor Erzbischof Thomas Becket von der Hand allzu königlich gesinnter Adeliger in seiner Kirche meuchlings ermordet worden war. Vier Jahre darnach brannte die Kirche ab, und nunmehr sah Eystein das erste



DOM ZU DRONTHEIM. TRIFORIUM DES HOCHCHORES *(Vgl. Abb. oben rechts)*



DOM ZU DRONTHEIM. LANGCHOR MIT BLICK AUF DAS OKTOGON (HOCHCHOR). — *Text nebenan*

gotische Gotteshaus auf englischem Boden über dem Grabe seines ehemaligen Amtsbruders erstehen und sich vollenden. Die Bauarbeiten leitete Guillaume de Sens, der Erbauer der Kathedrale von Sens. Hier, unter den hohen Bogen des Münsters von Canterbury, zwischen himmelanstrebenden Pillaren hat sich Eystein für die Gotik begeistert; und als ihm die Umstände die Rückkehr nach Drontheim ermöglichten, da hielt mit ihm die Gotik ihren Einzug in Norwegen. Dies geschah im Jahre 1183, kaum dreißig Jahre nach Vollendung der ersten gotischen Kirche in Frankreich, und nur neun Jahre nach ihrer Überführung aus Frankreich nach England.

Mit neuem Mute und neuen Ideen bereichert setzte Eystein die Verwirklichung seiner Lieblingsidee fort. Doch schon am 26. Januar 1188 ereilte ihn der Tod. In der Sakristei des Domes wurde er beigesetzt. Seit dem Jahre seiner Kanonisierung (1229) befanden sich seine sterblichen Überreste in einem Schreine über einem der Altäre der Domkirche. Im Jahre 1537 wanderte der Schrein in die Kgl. Münze nach Kopenhagen.

Die erste Arbeit, die Eystein nach seiner Rückkehr aus England in Angriff hatte nehmen lassen, war die Erbauung des unvergleichlichen Oktogons über dem Schreine des hl. Olav (Abb. S. 37). Es dürfte wenige gotische Kirchen geben, deren Chorabschluß so rein und reich ist, wie der des Domes zu Drontheim. Das Oktogon ist seine schönste architektonische Zier und zugleich die herrlichste architektonische Arbeit in allen nördlichen Ländern. Inwieweit jedoch seine jetzige Fassung den Ideen Eysteins entspricht, dürfte kaum mehr festzustellen sein. — Wahrscheinlich hat Eystein noch die Vollendung des Querschiffes geschaut (Abb. S. 39).

Obgleich die Bauarbeiten im ersten Jahrzehnt nach Eysteins Tod nur langsam vonstatten gingen, so steht doch fest, daß vor 1230 die Erweiterung der Olav Kyrreschen Kirche in ein dreischiffiges Langchor beendigt war. Gleichzeitig war man mit dem Ausbau des längst begonnenen und für die anglonormannischen Kirchen charakteristischen Hauptturmes über der Vierung beschäftigt. Das Innere desselben zierte ein prächtiges gotisches Triforium und darüber in einer Höhe von 100′ das Klerestorium, an das sich der Turmhelm anschloß.

Was jedem Beschauer des Domes auffallen mußte, war die verschwenderische Fülle feinster Details, eine Menge prächtiger Charakterköpfe und stilisierter Blumen an allen Ecken und Enden. Das Material, das bei der Erbauung des Domes zur Verwendung kam, war bläulich-grauer Kleberstein, der sich außerordentlich leicht bearbeiten ließ und überdies sehr haltbar war.

Des Domes östliche Hälfte — Hochchor, Langchor und Querschiff — standen in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts vollendet da. Doch von dem im romanischen Stile begonnenen westlichen Teile, dem eigentlichen Schiffe, standen wenig mehr als die Grundmauern. Man entschloß sich zur Weiterführung des alten Torso im Sinne der Gotik. Im Jahre 1248, also in demselben Jahre, in dem im heiligen Köln der Grundstein zum herrlichsten deutschen Dome gelegt wurde, legte man dort, wo die Wogen des Atlantischen Ozeans in die des Nördlichen Eismeeres übergehen, im heiligen Nidaros, den Grundstein zum Schiffe der norwegischen Metropolitankirche (Abb. S. 37).

Das Langhaus, dessen Erbauung und Vollendung in die Zeit des Erzbischofs Sigurd fällt, stand an Pracht und Reichtum den übrigen Teilen des Gotteshauses nicht nach. Zu An-

fang des 14. Jahrhunderts fand die feierliche Einweihung der fertigen Kathedrale statt. — Wie jetzt allsommerlich ein internationales Touristenpublikum die Täler von Norwegen durchzieht, so durchzogen in alter Zeit allsommerlich Pilger aus aller Herren Länder die norwegischen Lande und die Waldtäler hallten wider von frommen Wallfahrtsgesängen. Und mit größter Feierlichkeit und Pracht wurde alljährlich des hl. Olavs Fest Ende Juli im alten Nidaros gefeiert. Im Triumphzuge trug man den goldenen Schrein mit den Gebeinen des Heiligen zum Klange der Glocken und zu den Tönen der (unlängst aufgefundenen) herrlichen Olavssequenz durch die Straßen der Stadt:

Lux illuxit laetabunda
Lux illustris, lux jocunda,
Lux digna preconio.
In solempne gaudium
Prorumpat fidelium
Cincera devotio. —

Gloriosus hodie Christi martir glorie
Sublimatus solio.
Pro eternis brevia commutavit gaudia
Felici commercio. —

Insignis martiris insignis gloria
Dulcis est gaudii dulcis materia.
Insiste canticis mater ecclesia
Celesti jubilo tange celestia.



DOM ZU DRONTHEIM. AUS DEM QUERSCHIFF

Und füllen wir die Kirche mit Bildern und Altären, mit betenden Scharen, mit wallenden Prozessionsfahnen, mit Chorgesang und Orgelklang und weißen Weihrauchwolken unter hohen Gewölbebogen, und dem Glanze von tausend Lichtern, so haben wir ein Bild, das durch ein festliches Interieur von Notre Dame in Paris oder der Westminsterabteikirche in London kaum überboten würde.

Die Gesamtlänge der Kirche belief sich auf 103 m. Der hohe Helm überragte um ein bedeutendes die übrigen Teile der Kirche. Wenigstens 25 Altäre wies das Innere auf, nebst kostbaren Malereien und reichen Plastiken. Von den Gemälden und den prächtigen bunten Kirchenfenstern ist leider jede Spur verschwunden.

Wie die Westfassade ausgesehen hat, ist außerordentlich schwer zu sagen. Sie ist nur bis zur Triforienhöhe erhalten. Ein Kupferstich aus dem Jahre 1661 zeigt über dem Hauptportale das Bild des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes. In den zahlreichen Nischen standen die Bilder der Apostel und anderer Heiliger, wovon nur noch zwei erhalten sind. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (der Zeit der Hansa) wurde der bis dahin für die Arbeiten am Dome maßgebende englische Einfluß durch deutschen abgelöst, der jedoch bereits nach einigen Dezennien französischen Einflüssen weichen mußte. Daß französische Gotik der Westfassade in dominierender Weise ihr Gepräge gegeben haben dürfte, hat Dietrichson, wie mir scheint, überzeugend dargetan.

Bis zum Jahre 1537 befand sich der goldene Schrein mit den Gebeinen des hl. Olav über dem Hochaltare des Drontheimer Domes. Im genannten Jahre wurde er von den dänischen Machthabern, die im Lande die Lehre Luthers eingeführt, nach Kopenhagen gebracht und dort geplündert und eingeschmolzen. 1570 führten Schweden die sterblichen Überreste des Heiligen nach Drontheim zurück, wo er im Dome wieder beigesetzt wurde. Als man jedoch begann, ihn wieder zu verehren wie in alter Zeit, veranlaßten die lutherischen Behörden die endgültige Entfernung der Reliquien des Heiligen, und niemand weiß, wo sie sich nunmehr finden. —

Mit dem im 15. Jahrhundert einsetzenden und im 16. Jahrhundert sich vollendenden Verfall des norwegischen Reiches ging der Verfall der Kathedrale Hand in Hand. Die Restaurierungsarbeiten, die der Brand des







KAPITELLE AUS DEM HOCHCHOR DES DOMES ZU DRONTHEIM

Gotteshauses im Jahre 1328 nötig gemacht hatte, wurden jäh durch den Schwarzen Tod abgebrochen. 1432 brannte die Kirche zum zweiten Male und 1531 zum dritten Male. Das früher katholische und politisch unabhängige Norwegen hatte inzwischen seinen alten Glauben und seine Autonomie eingebüßt und der herrliche Dom in Drontheim sank in Schutt und Asche. — Endlich brach im Jahre 1814 jener lichte Maitag an, der dem Lande eine neue und freie Verfassung brachte und Norwegen wie ein Phönix aus der Asche zu neuem Leben erstehen sah. Zu den ersten, die für den Wiederaufbau des Domes von Drontheim ihr gewichtiges Wort in die Wagschale legten, gehören der damals in Dresden ansässige hervorragende Maler Professor Dahl und der Dichter Henrik Wergeland, der in vielbeachteten Versen als eines der Ziele, das sich des neuen Norwegens neues Storthing (Parlament) gesetzt, die Wiedererbauung der Haakonshalle in Bergen und der St. Olavskirche in Drontheim bezeichnete:

»Haakons Hal og Olavs Kirke
Reise vilde de av grus.«

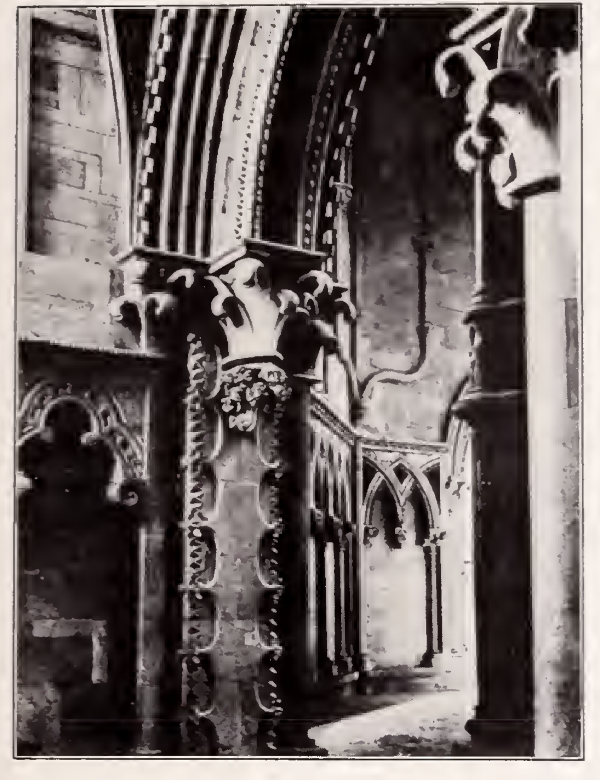


SKULPTUR AN DER WESTLICHEN LÄNGS-(HAUPTSCHIFF-) WAND DES DOMES ZU DRONTHEIM

Björnstjerne Björnson plädierte sogar für die Rückgabe des Gotteshauses, das Katholiken seine Entstehung verdanke, an die Katholiken des Landes.

Seit 1872 liegen die Restaurierungsarbeiten in bewährten Händen und schon stehen Hochchor (Oktogon), Langchor, Querschiff, Vierungsturm und Sakristei wieder da in alter Pracht. Christie und Nordhagen sind die Namen jener norwegischen Architekten, die sich um den Wiederaufbau, für den auch der Deutsche Kaiser durch einen jährlichen Beitrag von 1000 Mark sein Interesse bekundet, in besonderer Weise verdient gemacht haben.

Auf der am 15. Mai vorigen Jahres in der norwegischen Haupt- und Residenzstadt Kristiania eröffneten Jubiläumsausstellung (1814—1914) fand sich in einer besonderen Abteilung der Kunsthalle eine Reihe von interessanten und auf die Drontheimer Kathedrale bezüglichen Zeichnungen, Photographien und Dokumente, u. a. auch ein großes Modell, das den St. Olavsdom plastisch darstellt, wie er sich nach einigen Jahren vollendet präsen-



DOM ZU DRONTHEIM. EINGANG ZUM HOCHCHOR



DOM ZU DRONTHEIM. KAPELLE

tieren wird zum Stolze der norwegischen Nation und zur Freude eines von Jahr zu Jahr sich mehrenden internationalen Publikums, das auf seinen Reisen in das »Traumland des Nordens«, in das »Mitternachtssonnenland« die alte norwegische Metropole und ihren und des Landes schönstes Juwel, den Christus- oder Olavsdom zu schauen und zu bewundern Gelegenheit haben wird.



KAPITELL AUS DEM HOCHCHOR
DES DOMES ZU DRONTHEIM



ALTAR DER KIRCHE DER VEREINIGTEN HOSPITIEN IN TRIER, FÜR WELCHEN DIE ENTWÜRFE S. 43—56 GEDACHT WAREN

WETTBEWERB FÜR EINE MONSTRANZ

(Hierzu die Abb. S. 42—56)

Kurze Zeit nach der an dieser Stelle bereits besprochenen Ausstellung der Wettbewerbentwürfe für Kriegervereinsfahnen zeigte die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst die Ergebnisse eines von ihr ausgeschriebenen Wettbewerbes, bei dem es galt, Entwürfe für eine Monstranz zu erlangen. Sie wird von der Hospitienverwaltung Trier für den Tabernakel des Hochaltares ihrer Kirche gewünscht. Dieser ist ein in reichem und elegantem Barockstil ausgeführtes Werk. Der Tabernakel ist verhältnismäßig einfach gehalten, die 1,05 m hohe und 0,51 m breite Nische des Expositionsthrones ist mit reicher Verzierung eingewölbt, ihre glatte Wandung durch schmale Stäbe in vertikaler und horizontaler Richtung in schlichte Rechtecksfelder zerlegt, so daß der Hintergrund die Formen des Sanktissimums nicht stört. Die rechts und links angrenzenden Partien des Altaraufsatzes sind dafür um so schmuckvoller ausgeführt. Es wurde gewünscht, daß die neue Monstranz, für deren Ausführung 1900 Mark zur Verfügung stehen, zu dem Altare und zu der Kirche passen solle (Abb. nebenan), doch war keine stilistische Abhängigkeit vorgeschrieben, vielmehr auch dem modernen Formenempfinden Freiheit gelassen. So ist man unzweifelhaft auf dem rechten Wege, demselben, auf dem auch die Kunst der Vorzeit emporgestiegen ist und sich weiter hat entwickeln können. Nicht die Äußerlichkeit der Form macht das Kunstwerk, sondern die Echtheit der Empfindung und der künstlerische Geist, welcher sich selbst die passende und richtige Ausdrucksform schafft. Diese aber harmoniert, eben weil sie Kunst ist, auch mit anderer Kunst und anderem äußerem Stil. —

Zur Verteilung von Preisen wurden im ganzen 760 Mark verwandt. Zur Teilnahme an dem Wettbewerbe gelangten 53 Entwürfe. Von ihnen wurden sieben mit Geldpreisen, fünf mit Anerkennungen bedacht. So war auch diesmal wieder ein befriedigendes Ergebnis festzustellen, bei dem noch wesentlich in Betracht kam, daß sich auch unter den nicht preisgekrönten Entwürfen eine Anzahl recht tüchtiger Leistungen befand; Arbeiten, die ihrer äußeren Form oder ihrem geistigen Gehalte nach als gänzlich verfehlt zu bezeichnen wären, kamen überhaupt nicht vor. Bemerkenswert war nicht allein die Bereitwilligkeit, mit welcher die der Deutschen Gesellschaft angehörigen Künstler auf die gebotene Anregung eingegangen waren, sondern besonders auch die starke Selbständigkeit, mit der sie sich der Lösung der Aufgabe angenommen hatten. Der Geist des Barock, die in dessen Denkmälern glühende religiöse Empfindung ist es, welche diese jetzigen Werke durchdringt. Von den Motiven der alten künstlerischen Ausgestaltung war so viel verwandt, als zum Ausdrucke jener Gefühle, die sich im Empfinden des modernen Menschen differenzieren, notwendig ist. Im übrigen herrschte volle Unabhängigkeit, das Zeichen innerlicher Kraft; Werke rein imitatorischer Gestalt waren nur vereinzelt eingereicht worden. So war also auch dieser Wettbewerb ein Beweis dafür, daß die neueste christliche Kunst in einer lebendigen Entwicklung begriffen ist, die bei

richtiger Anregung Leitung und Förderung weiter Gutes verheißt. Wenn sich die darauf gegründeten Hoffnungen nicht erfüllen würden, so läge dies, wie deutlich zu sehen, nicht daran, daß es unseren Künstlern an Talent und Geistesfrische fehlte, sondern daß ihrem Streben seitens der Besteller und Auftraggeber nicht das nötige Verständnis entgegengebracht würde. Gerade von ihnen muß erhofft werden, daß sie allmählich ihre Zurückhaltung gegenüber den Schöpfungen der wirklichen, d. h. der lebendigen, nichtnachahmerischen Kunst ablegen, Vertrauen zu ihr fassen und so in ein Freundschaftsverhältnis zu ihr treten, welches nach allen Richtungen nur förderlich sein kann. Rechte Pflege der kirchlichen Kunst gehört auch mit zur Seelsorge, und zwar zu ihren sehr wichtigen und kräftigen Mitteln.

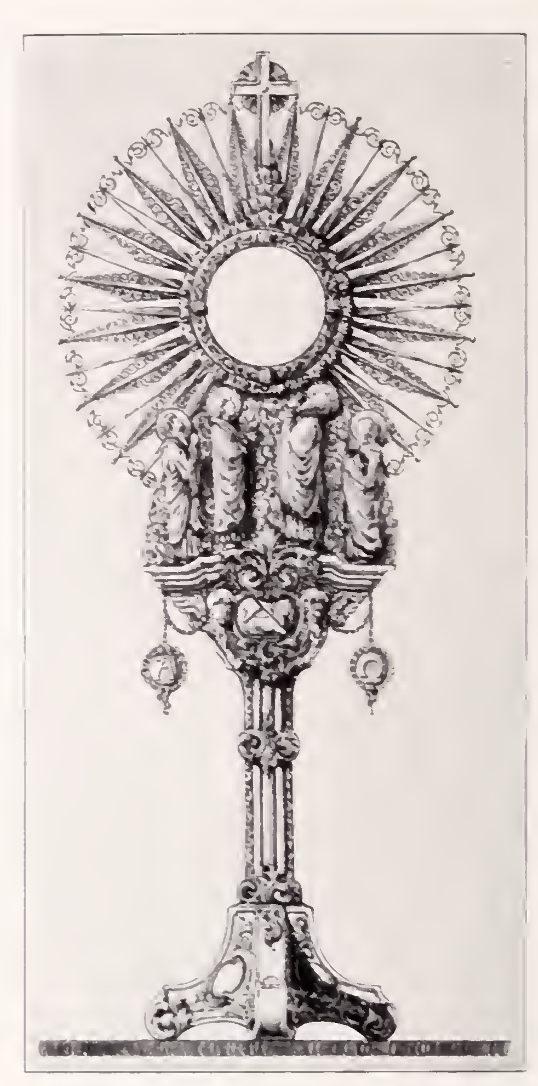
Wir überblicken kurz die mit Preisen und Anerkennungen ausgezeichneten Entwürfe. An erster Stelle (200 Mark) steht der Bildhauer F. Hoser in München mit dem Projekt »Entzünde mein Herz«. Seine ovale, oben zugespitzte Monstranz ist für die Ausführung in Gold mit Silber und Email gedacht. Neben der von silbernem Gewölk umgebenen Glaskapsel knien zwei Engel, darüber sieht man Gottvater mit der Weltkugel und die Taube; diese Mittelgruppe ist von blauen Trauben und silbernem Weinlaub umgeben, das ganze Gebilde erscheint von Strahlen umleuchtet und eingefaßt. 100 Mark erhielt der Bildhauer W. S. Resch in München für den Entwurf »Abendmahl«. Das höchst selbständig empfundene Werk zeigt über dem Fuße die in kräftigem breitem Relief ausgeführte Gruppe des Heilandes zwischen den zwölf Aposteln. Darüber schwebt die Kapsel mit der Lunula, umgeben von einem zierlichen Kranze roter und grüner Steinchen. Leicht gezeichnete Strahlen umgeben diesen Mittelteil, sie werden von einem schmalen Ornamentstreifen durchzogen und zusammengehalten. Unterhalb der Figurengruppe hängen zwei aus Edelsteinen hergestellte Zierate. Einen weiteren 100 Markpreis gewann der Architekt M. Simon in München für den Entwurf »Evangelisten«. Der Name erklärt sich aus der unter dem Mittelteil angebrachten Gruppe der vier heiligen Männer, die in Verehrung zu dem Corpus Christi emporschauen. Der Mittelteil ist von prächtigen, abwechselnd glatten und ornamentierten Strahlen umgeben. Ein zarter Ornamentenkranz bildet die äußere Begrenzung des Ganzen. Ein Preis von 90 Mark wurde dem Architekten Michael Kurz in Augsburg-Göggingen für das Projekt »Ostensorium« zugebilligt. Das mit großer stilisti-



ENTWURF VON BILDHAUER FRANZ HOSER (MÜNCHEN)
Preis von 200 Mark. — Text nebenan



MODELL VON BILDH. W. S. RESCH (MÜNCHEN)
Ein Preis von 100 Mark. — Text S. 43



ENTWURF VON ARCHITEKT M. SIMON (MÜNCHEN)
Ein Preis von 100 Mark. — Text S. 43

scher Unabhängigkeit entworfene Werk zeigt über einem mit grünen Steinen besetzten niedrigen Fuße eine nach oben breiter werdende, glatte elfenbeinerne Säule. Der Hauptteil der Monstranz ist zusammengesetzt aus einander durchschneidenden Halbkreisen, die mit Perlen eingefaßt, mit palmblattartigen Blättern ausgefüllt und mit je einem grünen Stein geziert sind. Der ovale Mittelteil zeigt ebensolchen Schmuck. Die Lunula ist zart ornamentiert. Das Ganze endigt oben in der Form des Kielbogens und ist mit einem sehr klaren Geflecht dünner Metallfäden eingefaßt, zwischen denen Strahlen hervorbrechen, die aus Perlen zusammengesetzt sind. Die Bekrönung bildet ein grünes Kreuz. Ein 90 Markpreis wurde ferner dem Münchener Architekten J. Schmautz für »Rosenkranz« zuteil. Die sehr lebhaft und farbenprächtig wirkende Monstranz besitzt einen ganz mit Rosenlaub überzogenen Fuß, aus dem der Knauf sanft hervortritt. Der obere ovale Teil erscheint als ein großes goldenes Rosengeranke mit darin blühenden silbernen Heckenrosen und dazwischen verteilten sechs Emailbildern. Sie stellen vor den heiligen Rochus, den Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzigung. Oben thront Gottvater in ganzer Figur; die Bekrönung bildet ein in drei Rosen endendes Kreuz. Die ovale Mitte ist mit bunten Steinen eingefaßt, mit solchen auch die auf einem Rosenästchen angebrachte Lunula besetzt. Das Ganze ist poetisch gedacht, wirkt aber für mein Empfinden etwas überreich. Einen gleichen Preis gewann F. Hoser für »Gast der Seele«. Der Entwurf zeigt ein Gebilde aus Gold mit blauer und grüner Email. Über dem kräftig entwickelten Fuße steigt eine aus Stäben gebildete Säule auf. Die Mitte ist herzförmig, von einem

emaillierten Kranze umgeben, darüber schwebt die Taube. Die Einfassung zeigt blaue Trauben mit silbernen Blättern, ganz oben ragt das Kreuz mit blauer Email und goldenen Strahlen. Endlich erhielt einen Preis des gleichen Betrages der Architekt A. Bachmann in München — Motto »Original«. In Wirklichkeit unterscheidet sich dieser Entwurf von allen übrigen durch die Art seiner Zeichnung. Sie geht auf ein architektonisches Gebilde aus, verwandt jenen altitalienischen fünfteiligen Altargemälden, welche man Ancona nennt. In der Mitte sieht man die Kapsel mit der Lunula und zwei kindlichen Engeln, in den je zwei Seitenteilen rechts und links davon die ganzen Figuren der vier Evangelisten. Oben erscheint der Ecce homo in halber Figur; kleine Engel dienen zur Belebung, das ganze endigt in einer Krone. Anerkennungen erhielten F. Hoser (»Mein Leib«), Bildhauer H. Angermaier in München (»Juli 1915«), der Goldschmied Konstantin Schwarzmann in Trier (»Die gute alte Zeit 1915«), W. S. Resch (»Leib des Herrn«), der Maler Leonhard Thoma in München (»Dreifaltigkeit«). Mit Rücksicht auf den Raum müssen wir uns das nähere Eingehen auf diese in vielen Beziehungen interessanten Entwürfe versagen. Doering



ENTWURF VON ARCHITEKT MICHAEL KURZ (GÖGGINGEN BEI AUGSBURG)
Ein Preis von 90 Mark. — Text S. 43

GEDANKEN ZUM MÜNCHENER WALDFRIEDHOFE

Von Dr. TH. J. SCHERG, Freising

Seit der Waldfriedhof in München besteht, wurde er von dem Schreiber dieser Zeilen fast alljährlich mehrere Male besucht. Es ist etwas überaus Erquickendes, die Herrlichkeit dieser Anlage zu den verschiedenen Jahreszeiten auf Auge und Herz wirken zu lassen und dabei das Wechselnde mit dem Beharrenden zu vergleichen. Da wechselt die bunte Blumenpracht des Sommers mit der weichen, in der Farbe einheitlichen, doch in den Bildungen vielgestaltigen Schneedecke des Winters. Dem vogel- und sangesbelebten Frühling stellt sich der stille Herbst, dem strahlend aufkeimenden Vorfrühlinge der im Goldglanze entschlummernde Spätherbst gegenüber. Aus all dem Wechsel erheben sich wie die Grundmauern und das Dach eines herrlich ausgestatteten und reich bestellten Gebäudes als gleichbleibende und dauernde Elemente die Kunstwerke der Grabdenkmäler und die Naturkinder des immergrünen Nadelwaldes.

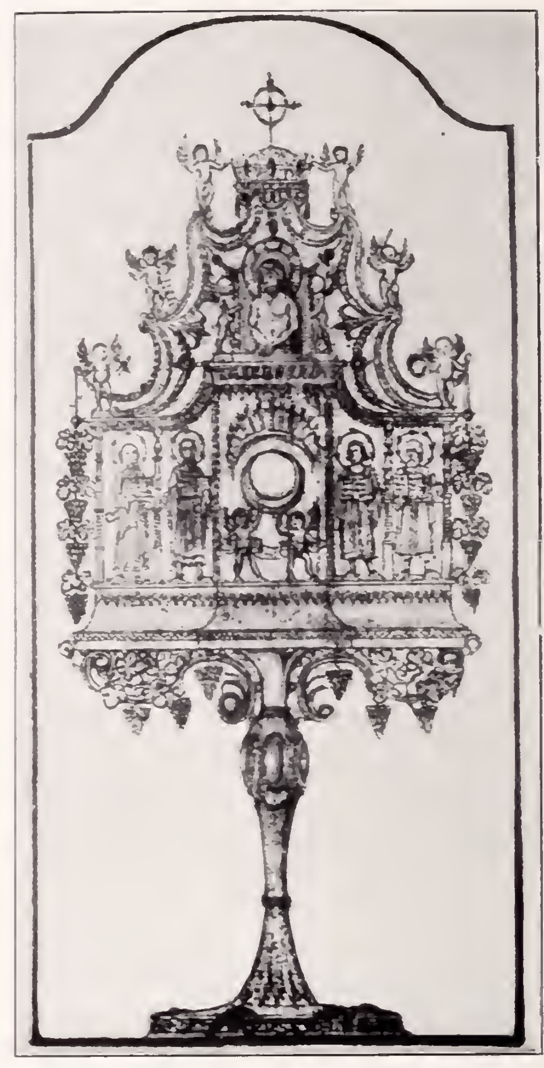
Während jedoch der Wechsel der Jahreszeiten nur ein vorübergehender ist und kein vergangener Frühling seinem nächstjährigen Nachfolger das Platzrecht streitig macht, besteht zwischen der Waldnatur und den Kunsterzeugnissen ein stiller, aber steter Kampf, der, wenn er, wie in den verstrichenen acht Jahren, weitergeht, in Bälde zur Folge haben wird, daß der Waldfriedhof sich in einen Kunstpark verwandeln wird und zuletzt bei der Steife des Ziergartens anlangt, zu der andere Friedhofsanlagen, z. B. der Münchener Ostfriedhof, aus einstigen Ackerfeldern heraus sich erhoben haben[1]).

Wer zum ersten Male vom Waldfriedhofe hörte, der dachte sich, wie gewiß auch seine Gründer, als hervorstechendstes, aber

[1]) Was hier zum Münchener Waldfriedhofe bemerkt ist, besitzt grundsätzliche Bedeutung für alle Friedhöfe und wurde deshalb in diese Zeitschrift übernommen. D. Red.



ENTWURF VON BILDHAUER FRANZ HOSER (MÜNCHEN)
Ein Preis von 90 Mark. — Text S. 44



ENTWURF VON ARCH ANTON BACHMANN (MÜNCHEN)
Ein Preis von 90 Mark. — Text S. 44

auch bleibendes Merkmal den Wald, und zwar den Wald in deutscher, bayerischer, Münchener Erscheinungsform, der den ganzen Friedhof zu beherrschen und dem alles zu ihm Hineingebrachte sich unterzuordnen habe: Gräber, Grabschmuck und Grabdenkmäler.

Man sah im Geiste die Grabhügel sich an die Bäume schmiegen, als hauptsächlichen Grabschmuck den Baum selbst oder höchstens andere bodenständige Kinder des Waldes und das Grabdenkmal in Größe und Form nur so weit hervortreten, als zur Festhaltung der Personalien des Entschlummerten notwendig erscheinen möchte.

Anfangs war es auch so; doch schon nach kurzer Zeit änderte sich vieles, teils aus unabweislichen Gründen, teils jedoch auch aus Umständen, die vermieden werden könnten.

Unvermeidlich wird es sein, daß Flächen für Gräbergruppen zur Verfügung gestellt werden, wie dies auch unter möglichster Kleinhaltung dieser Flächen geschah mit dem Bemühen, sie in das Waldganze wie natürliche Lichtungen einzubauen. Diese Notwendigkeit ergibt sich aus dem praktischen Bedürfnis, eine starke Belegungsmöglichkeit[1]) zu schaffen.

Unabstellbar ist auch der Unterschied der Denkmäler hinsichtlich ihres Kunstwertes und vor allem ihrer Herstellungskosten. Eigentlich widerspricht der soziale Unterschied dem Gedanken des Waldfriedhofes; denn der Wald ändert seine Erscheinung nicht, ob ein

[1]) Der Gedanke, die Belegungsmöglichkeit etwa durch die Feuerbestattung zu erhöhen, scheidet aus, da erfahrungsgemäß die Grabdenkmäler und Bestattungsflächen der Eingeäscherten einen nicht minder großen Raum beanspruchen wie die Gräber der in der Erde Ruhenden. Die Anlage von Kolumbarien oder Urnenhäusern würde aber gerade der Idee eines Waldfriedhofes völlig widerstreiten.



ENTWURF VON ARCH. J. SCHMAUTZ (MÜNCHEN)
Ein Preis von 90 Mark. — Text S. 44



ENTWURF VON BILDH. FRANZ HOSER (MÜNCHEN)
Anerkennung

Reicher oder ein Armer ihn betritt, ob der Ministersohn oder der Sohn des Taglöhners bei den Argonnenkämpfen unter den Waldbäumen den Heldentod erleidet und das Anrecht auf das Heldengrab erwirbt. So oder doch ähnlich sollte es auch im Waldfriedhofe sein. Doch wer die Menschheit und ihre Geschichte kennt, wird sich vor gewalttätiger Gleichmacherei hüten, zumal gerade diese einen Todesstoß für die Kunst bedeuten würde, gleichviel, ob sie am Prunkgrabmal des Millionärs oder am Marterlkreuz des Arbeiters in ihrer Eigenart sich entfalten will.

Indes ist es nicht zu übersehen, daß der soziale Unterschied im Waldfriedhofe mehr hervorzutreten beginnt, als es am Anfange der Fall war. Wie in den einzelnen Bezirken desselben Vorschriften über die Größe und damit im allgemeinen auch über die Erscheinungsform und den Preis der Grabmäler bestehen, so dürfte auch der Wunsch nach einer nicht allzu weit gesteckten Höchstgrenze des Flächenmaßes der Ruhestätten wie der auf ihnen sich erhebenden Denkmäler nicht als ganz unberechtigt erscheinen.

Gewiß ist es angemessen, daß die breiten Hauptwege größeren Grabanlagen vorbehalten werden, schon damit aus künstlerischen Gründen Straße und Grab mit Denkmal sich das Gleichgewicht halten. Auch wirkt es wie ein Halt- und Grundpunkt, wenn da und dort in künstlerischer Verstreuung ein größeres Grabmal sich aus dem Geäste der Bäume erhebt.

Es bleibt jedoch zur Erwägung offen, ob der Grabfläche und der Denkmalsgröße solche Verhältnisse eingeräumt werden müssen, wie dies beispielsweise bei Paul Heyse und bei der Familie Bürkel geschehen ist. Die beiden erwähnten Grabmäler zeigen neben ihrer Aus-



ENTWURF VON BILDH. HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN)
Anerkennung

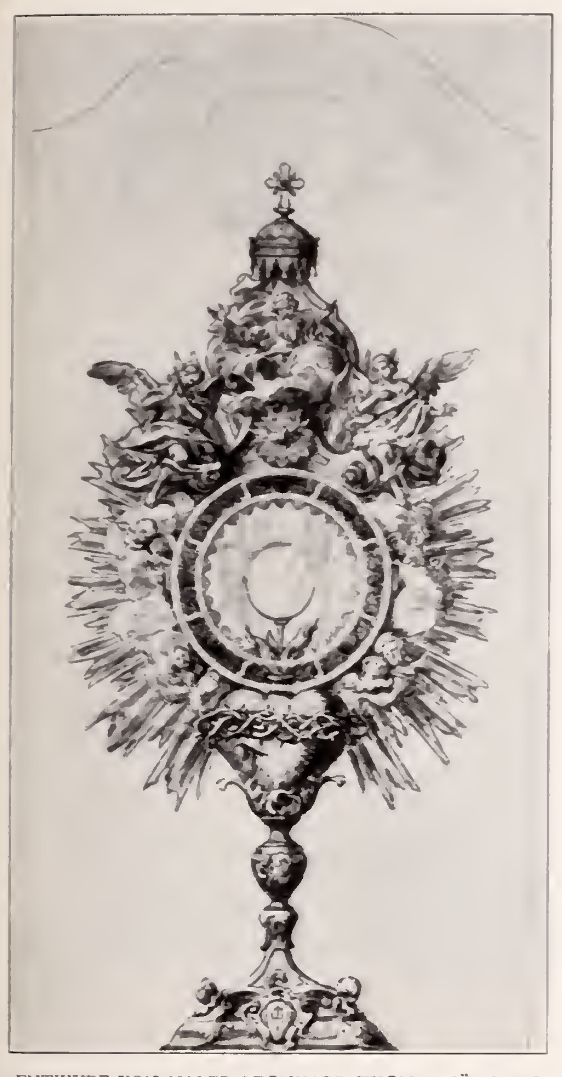


ENTWURF VON GOLDSCHMIED CONSTANTIN SCHWARZMANN (TRIER). — *Anerkennung*

dehnung noch eine andere Eigenart, die bei der Ausdenkung und Anlegung des Waldfriedhofes wohl nicht beabsichtigt war. Sie sind nämlich für den Holzapfelkreuther Wald — und dieser ist nun einmal der Rahmen und der Boden des Münchener Waldfriedhofes — in keiner Weise bodenständig. Man ist vor ihnen veranlaßt, sich viel eher in einem griechischen Palmenhaine oder auf einer afrikanischen Wüstenfläche als im Holzapfelkreuther Walde zu vermuten, so landfremd sind Stoff und Art: Marmor, fernländische Löwen und jonische Säulen.

Gerade hinsichtlich dieser Säulen am Heysegrabe hatte ich jüngst ein eigenartiges Erlebnis. Zwei Damen treffen mich in der Nähe des Grabmales und fragen, wo es sei. Es sei erkenntlich an den dorischen Säulen. Ich sah einst den Blumenberg auf Heyses Grab wenige Tage nach der Beisetzung und hatte die schöne es umschließende Tannengruppe im Gedächtnisse, fand auch nach kurzer Umschau die Stelle wieder. Jetzt aber entstanden den Damen Zweifel; denn sie suchten dorische Säulen und hier waren jonische zu sehen. Der in großer Schrift sichtbare Name »Paul Heyse« verscheuchte alle Bedenken über die Echtheit des Grabes; nicht jedoch waren die »dorischen Säulen« aus dem Vorstellungskreise der beiden Besucherinnen hinauszubringen und so erklärten sie einfach: »Ach ja, das sind ja dorische Säulen.« Mir lag es ferne, die Ruhe des Waldfriedhofes durch einen Streit über dorisch oder jonisch zu unterbrechen, doch es tat mir leid, daß die herrlichen, das Grab umsäumenden deutschen Fichten ob der Suche nach den griechischen Säulen von den beiden Beschauerinnen nicht eines Blickes gewürdigt wurden.

Wie traut und schön ist doch der Stuhl



ENTWURF VON MALER LEONHARD THOMA (MÜNCHEN)
Anerkennung

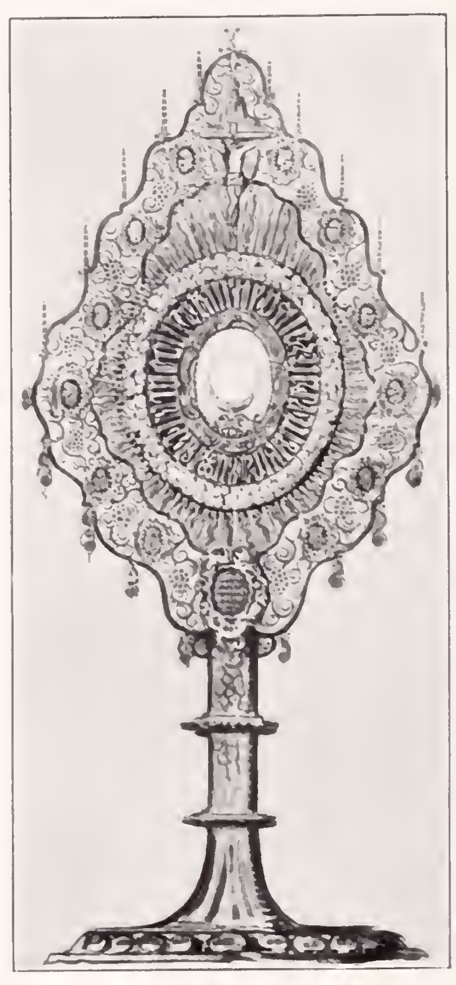


MODELL VON BILDHAUER W. S. RESCH (MÜNCHEN)
Anerkennung

aus Birkenholz, den man zuweilen an Gräbern findet und der dem Vorübergehenden berichtet, daß hier ein treuer Freund zuweilen in früher Morgen- oder stiller Abendstunde traute Totenwache hält, um unter Waldesrauschen und Vogelsang die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden und vom Diesseits in das Jenseits hinüberzuschauen. Doch wenn ich nicht irre, werden diese Birkenstühle weniger oder halten in ihrer Vermehrung mit dem Ausbau des Friedhofes nicht gleichen Schritt; allerdings ist vor Löwenpaaren und griechischen Säulenreihen auch kein Platz für einfach gezimmerte deutsche Birkenstühle.

Wie bei den Kunstdenkmälern so ziehen auch im Pflanzenschmucke Ausländer ein und machen als fremde Gartenerzeugnisse den heimischen Waldeskindern den Boden streitig.

Im Hinblick auf die erwähnten Punkte, denen sich noch manches beifügen ließe, dürfte die Bitte nicht unangebracht sein, zurückzukehren zur Einfachheit und Natürlichkeit, zu beharren bei deutscher Bodenständigkeit und bayerischer, heimischer Eigenart. Anders soll ein Waldfriedhof in Athen oder Kairo, anders einer in München sein. Hier sollen deutsche Bäume über Grabmälern rauschen, die deutsche Meister nach heimischer Art aus bodenständigem Materiale fertigten, und heimatliche Zierpflanzen mögen wetteifern an Farbenpracht und Formenreichtum mit dem Wohlklange des vielstimmigen Liedes, das den Kehlen der gefiederten Sänger entströmt. Ihre Anwesenheit und ihr Gesang wahren dem Waldfriedhofe das deutlichste Merkmal des Waldes. Möge der Friedhof so waldig bleiben, daß ihre Daseinsmöglichkeit nicht vermindert wird und möge alles, was an Kunst in den Friedhof kommt, stets passen zu echten deutschen Waldestönen.



ENTW. V. BILDH. HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN)



ENTW. V. ARCHITEKT NEUHAUS (KÖLN)

AUGUST RINCKLAKE

Fast ganz vergessen in dem Sturme des bewegten Lebens ist der aus einem alten Künstlergeschlechte stammende Kirchengotiker Architekt Professor August Rincklake am 19. August 1915 gestorben. Einst wie ein leuchtender Stern am Himmel der Kunst aufgehend, verschwand er allmählich in dunkler Nacht.

Vor vielen anderen verdient August Rincklake ein dauerndes Andenken nicht bloß wegen seiner hohen Begabung, sondern weit mehr wegen des heiligen Ernstes, des rastlosen Eifers und der seltenen Begeisterung, die sein ganzes Wesen durchdrang. Eines jedoch fehlte ihm, um sich unter den gefeiertsten Namen in der heutigen Kunst einen der ersten Ehrenplätze zu erringen: das Glück, ohne welches der beste Künstler nicht zu der Höhe gelangen kann, die ihm gebührt.

Rincklake wurde am 15. Februar 1843 zu Münster in Westf. geboren, wo die Vorfahren schon seit Menschengedenken als Künstler, namentlich als Maler und Architekten, wirkten. Der Großoheim war der Maler Rincklake, der 1764—1813 mit dem von Goethe hochgeschätzten Kreise der Fürstin Gallitzin, des Ministers Franz von Fürstenberg und des Grafen Leopold von Stollberg freundschaftlichen Umgang hatte. Nach alter Sitte, wie es die Zeit des 19. Jahrhunderts bei Gotikern verlangte, erlernte der junge Rincklake, nachweislich gleich seinen Vorfahren, das Steinmetzhandwerk, aus welchem Stande so viele unserer besten Meister der Kirchenbaukunst und Gotik alter und neuerer Zeit hervorgingen. Wie einst Friedrich Schmidt in Wien neben seiner praktischen Tätigkeit am Dombau zu Köln die Steinmetzschule daselbst besuchte, so auch Rincklake, der in diese mit 15 Jahren eintrat. Dann ging er, der Sitte gemäß, auf die Wanderschaft, oder wie der Rheinländer sagt, in die Fremde, durchzog Süddeutschland und arbeitete da und dort, bis er zu Friedrich Schmidt nach



ENTWURF VON ARCH. NEUHAUS (KÖLN)

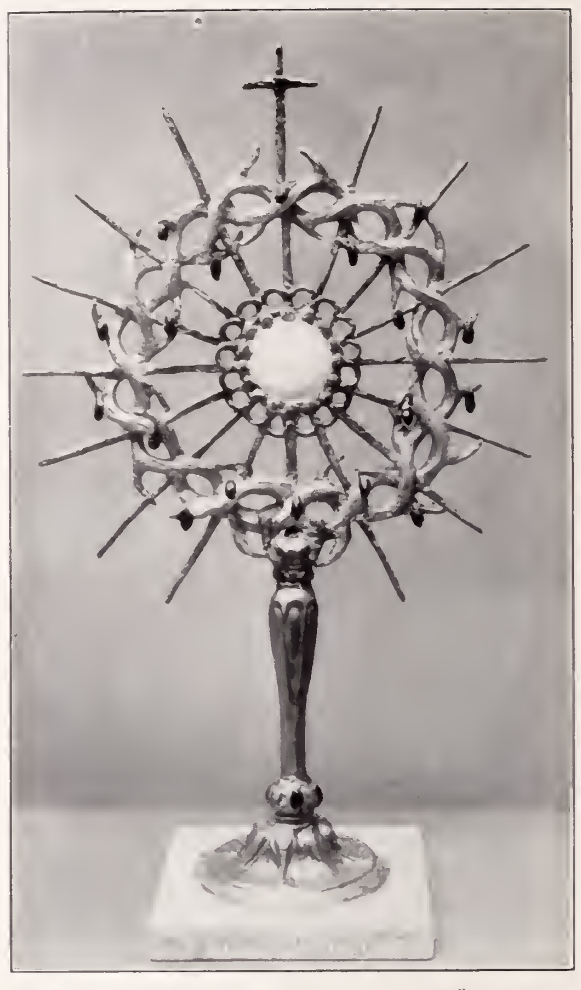


ENTWURF VON ARCHITEKT NEUHAUS (KÖLN)

Wien kam, der, aus Deutschland stammend, sich dort als Dombaumeister von St. Stephan einen Namen gemacht hatte. Als Steinmetz fand Rincklake Arbeitsgelegenheit am Dome, doch seine Sehnsucht, aufzurücken und in des Meisters Bauhütte und Baustube arbeiten zu können, wurde rasch erfüllt, da Schmidt die Fähigkeiten des jungen Künstlers erkannte. Durch eisernen Fleiß und Besuch der Abendkurse der dortigen Fortbildungsschulen, wo er die Lücken in seiner allgemeinen Schulbildung auszufüllen suchte, wurde er baldigst erster Mitarbeiter Schmidts in dessen Atelier. Er betraute ihn mit der Anfertigung größerer Arbeiten, worauf er 1866 als Bauleiter Schmidtscher Entwürfe nach Düsseldorf kam. Bald machte er sich selbständig, indem er einen privaten Auftrag zum Marien-Hospital und weitere andere kirchliche Arbeiten daselbst erhielt, was nach befriedigender Vollendung dieser Bauten zur Folge hatte, daß er mit Entwürfen kleinerer Kirchenbauten und Restaurierungen alter Baudenkmäler sowohl am Niederrhein als auch in seiner Heimat Westfalen betraut wurde. Das ererbte handwerkliche Talent für Kunstgewerbe kam hier durch eine Reihe glänzender Erzeugnisse, wie Entwürfe zu Kelchen, Altären usw., zur Geltung, die auch ausgeführt wurden. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 glänzten seine mit dem 1. Preise gekrönten Arbeiten und es schien ihm von nun an das Glück gewogen zu sein. Als lustiger Rheinländer wurde er auch Mitglied des Düsseldorfer Malkastens, und der kürzlich verstorbene bekannte Münchener Maler Willroider, der Ende der achtziger Jahre in Düsseldorf lebte, erzählte von mancherlei fröhlichen Stunden und Veranstaltungen dortselbst, an denen unser Rincklake durch allerlei künstlerische Einfälle das Fest verschönerte. Sobald eben ein Künstler der alltäglichsten Sorgen enthoben ist und ihm Erfolg blüht, erwacht auch seine Frohnatur, deren künstlerische Phantasie den Mitmenschen die Feste veredeln hilft.



MODELL VON BILDHAUER W. S. RESCH (MÜNCHEN)



MODELL VON BILDHAUER W. S. RESCH (MÜNCHEN)

Eine glänzende Leistung, von allen bedeutenden Gotikern anerkannt, waren seine Entwürfe für die Innenausstattung des Kölner Domes, die das Domkapitel als kostbaren Schatz verwahrt. Doch blieben dieselben bis heutigen Tages unausgeführt.

Durch dies starke Hervortreten seiner eigenartigen, mittelalterlichen Kunstweise erhielt er im Jahre 1876 eine Professur an der Technischen Hochschule zu Braunschweig. Die alte Carola-Wilhelmina wurde in eben jener Zeit zur Hochschule erhoben und bedurfte für die Gotik eines Lehrers. Die Hoffnungen aber, die sich Rincklake in dem fast ganz protestantischen Lande hinsichtlich Aufträgen machte, waren vergebens. Auch lehrte und baute der berühmte Gotiker C. W. Hase in dem benachbarten Hannover, dem gegen Mitte der achtziger Jahre v. Jahrh. auch die Restaurierung der Burg Dankwarderode in Braunschweig übertragen wurde. Zudem stand gewissermaßen der Meister vom alten Schlage, wie Rincklake einer war, dem nun einmal bei technischen Hochschulen ohne vorhergehende Praxis geübten Examenstudium fremd gegenüber.

Schwere Schicksalsschläge aller Art, Mißerfolge auf Mißerfolge bei Konkurrenzen und Aufträgen stellten sich bei dem auf der Höhe des Schaffens stehenden Meister ein. Eine Enttäuschung folgte der anderen, so daß er sich ganz von Freundeskreisen zurückzog und der Einsamkeit lebte. Nur die Freude an dem seit früher Zeit gepflegten Sammeln alter Bilder und kunstgewerblicher Schätze, der Genuß, sich in alte Kunst- und Baudenkmäler zu vertiefen, gaben dem Meister die gehörige Spannkraft wieder. Da ihm Aufträge versagt blieben, glaubte er aufs neue durch Beteiligung an Konkurrenzen wieder hochzukommen, doch auch diese blieben, bis auf einige Ankäufe, erfolglos. Es wäre jedoch verfehlt, zu glauben, daß unser Altmeister der Neuzeit nicht Rechnung getragen hätte. Nein, er war in vieler Hinsicht sogar ein Bahnbrecher und Neuerer auf dem Ge-



ENTWURF VON BILDH. MAX WAUPOTIZH (MÜNCHEN)



ENTW. VON ARCH. ANTON BACHMANN (MÜNCHEN)

biete des Verkehrs, wie seine unausgeführten Entwürfe auf nichtkirchlichem Gebiete, wie Bahnhofsbauten, beweisen. Er hatte so treffliche, praktische Ideen, die sich erst die Gegenwart zunutze machte. Ob es ein Fehler war, daß der vielseitige Mann — der analog manchen alten Meistern, z. B. Leonardo da Vinci — sich mit Dingen beschäftigte, die weit entfernt von seinem Fache lagen, wollen wir dahingestellt sein lassen. Denn seine mit unsäglicher Beharrlichkeit und großen Opfern an Zeit und Geld fortgesetzten Verbesserungsversuche auf dem Gebiete der Petroleum- und Gasbeleuchtung, des Baukonstruktionswesens usw. waren ohne Erfolg. Die Untätigkeit trieb den rastlosen, begabten Mann auf allerhand Ideen.

Durch die Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen verbittert, vertauschte er 1891 seinen Aufenthalt Braunschweig mit Berlin, wo er sich als Privatarchitekt ein Arbeitsfeld suchte, und trat mit eigenartigen Entwürfen bei Konkurrenzen, wie Esseg in Ungarn und andern hervor, aber die Ausführungen erhielt er nicht. Auch Berlin, wo er die Hoffnung hegte, wieder emporzukommen, schlug fehl. Zuletzt veranlaßte ihn sein Bruder, der bis dahin in Münster als Architekt wirkte und in das Benediktinerkloster Maria-Laach eintrat, 1897 in die Vaterstadt zurückzukehren und seine Praxis zu übernehmen. Nach mehreren Jahren verließ er auch diese Stätte wieder, denn der rührige Geist wollte sich nicht in die gedrängten Verhältnisse fügen; er spürte mit Recht noch Großes in sich. Nach vielen Wanderungen kehrte Aug. Rincklake gebrochen von Köln nach Berlin zurück. Infolge neuer Enttäuschungen erlitt er dort einen heftigen Schlaganfall, der den Tod des vielgeprüften Mannes verursachte. Betrauert von seiner Familie und Freunden, desgleichen von seinen wenigen Schülern, wurde er auf dem Hedwigsfriedhofe zu Berlin beerdigt. So endete sein Künstlerleben.

Was aber Rincklake trotz seiner Mißerfolge groß machte und Bewunderung erweckte,



ENTW. VON GOLDSCHMIED JOS. SEITZ (MÜNCHEN)



ENTW. V. GOLDSCHM. JOS. SEITZ (MÜNCHEN)

war die Originalität seiner geistreichen Entwürfe, die teilweise unausgeführt blieben. Der viel verkannte Mann verfügte über einen malerischen Architektursinn, den man heutzutage in der mittelalterlichen Architektur, mit den Errungenschaften der Neuzeit verbunden, nur noch selten antrifft. Die Kapelle in Hosterwitz für den Prinzen Georg von Sachsen, die Kultusbauten in den Rheinlanden und Westfalen, die Wohnhausbauten in Köln und Düsseldorf, die malerischen Innenarchitekturen von Kirchen, wovon viele zerstreut zur Ausführung kamen, endlich die zahlreichen ausgeführten Entwürfe zu Meßgewändern, Kelchen und sonstigen kirchlichen Geräten haben Rincklake einen dauernden Ehrenplatz gesichert. »Mit sicherem Blick, der Gegenwart weit vorauseilend«, sagte Zetsche an seinem Grabe, stellte er so zu Anfang der achtziger Jahre in seinen Entwürfen für den Umbau des Lübecker Bahnhofes — später des Braunschweiger Zentralbahnhofes — schon den Grundgedanken auf, der für so viele neuere Großbahnhöfe maßgebend geworden ist: Tieferlegen der Gleise in Einschnitte und Überführung der Bahnsteigzugänge und Straßen in Geländehöhe. Die Zeit aber war dafür noch nicht reif.

Mit August Rincklake ging ein edler Mensch, der einstmals in seiner Glanzzeit mit vollen Händen im Verborgenen gab und manches Talent förderte, ein Künstler von hoher Idealität des Strebens ins Grab. Wären ihm Erfolge beschieden gewesen, die Kunst hätte Bedeutendes von ihm erwarten dürfen.

Arch. Hugo Steffen

KARL JOHANN BAUER †

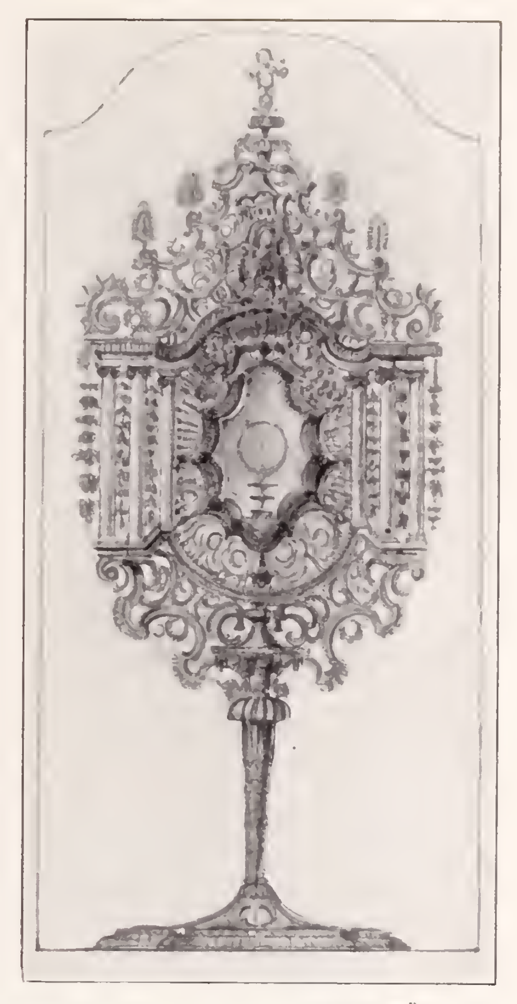
Von W. ZILS-München

(Hierzu die Abb. S. 57—64)

Im 8. Jahrgang (1911—12, S. 141 ff.) dieser Zeitschrift wurde von einem Kunstgewerbler gehandelt, der, obwohl noch jung an Jahren, unser ganzes Interesse erregte. Heute, nach kaum drei Jahren, kommen wir auf denselben



ENTW. VON ARCHITEKT FRITZ KUNST (KÖLN)



ENTW. VON ARCH. ANT. BACHMANN (MÜNCHEN)

Münchener Goldschmied Karl Johann Bauer zurück, zurück in einem Klagelied auf seinen Heldentod.

Froh hatte Bauer am 12. September des vergangenen Jahres Frau und Kind, Werkstatt und Laden verlassen, um als Unteroffizier der Landwehr im 17. Res.-Regiment dem Vaterlande zu dienen. Tatkräftig und lebensfreudig, wie er seiner Kunst nachgegangen war, versah er seinen Dienst. Hochgemut schrieb er heim, wie gut ihm Bewegung und Soldateska bekomme. Am 6. November zog er ins Feld, am 16. traf ihn die feindliche Kugel. Nachdem die Familie in Hangen und Bangen auf Nachricht von dem Vermißtgeglaubten über ein halbes Jahr gewartet hatte, ward ihr im Juli d. Js. die bestätigende Kunde von dem Heldentode eines Vielversprechenden.

Als einen Vielversprechenden hatte die Christliche Kunst Bauer gefeiert, von einem Vielversprechenden hatte sie es damals am Schlusse des fraglichen Artikels als wünschenswert erscheinen lassen, daß er die Vorzüglichkeit und den Ernst seiner Leistungen, seine feine Erfindungsgabe einmal der christlichen Kunst widme. Bauer kam diesem Wunsche nach. In seiner Werkstätte, die unter der Leitung seiner Witwe ein talentierter Schüler fortführt, hängt noch der Entwurf zu einer Monstranz, die, für eine Tiroler Kirche bestellt, durch den Krieg nicht zur Ausführung kam. Daß sie nach dem Kriege aus Bauers Werkstätte hervorgehen möge, als Geist von seinem Geiste, ist unser Wunsch.

Der in der Vergangenheit der Jahrhunderte lebende Kunsthistoriker lehnt auf den ersten Blick Bauers Werke ab. Er betrachtet seine Werke und empfindet mit Wehmut zunächst das Fehlen aller äußerlichen stilistischen Merkmale der alten Art. Wir freuen uns, jenem nachahmenden Kunstgewerbe, dem nichts so sehr als der Geist der Alten mangelte, entronnen zu sein und uns an einer neuen, den gerade im vergangenen Jahre



ENTW. V. BILDH. G. JOH. LANG (OBERAMMERGAU)



ENTW. V. ARCH. JOS. LEDERER (MÜNCHEN)

abermals mächtig veränderten Grundlagen des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und technischen Lebens entsprechenden Ausdruckskunst erfreuen zu können. Bauer war ein typischer Vertreter jener angewandten Kunst, die aufgebaut ist auf den modernen und doch so alten Forderungen der Gediegenheit des Materials, der Gründlichkeit der Ausführung, des Geistes der Erfindung, der Feinheit der Formensprache, der Harmonie der Farbe. Von diesen neu aufgestellten und wiedererworbenen Erfordernissen finden wir in allen seinen Werken etwas. Von Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit sprechen die hier abgebildeten Gegenstände, sie erinnern aber trotzdem auch an eine alte, gute, längst entschwundene Zeit. In Bauers Werkstatt ist keine Maschine zu finden, auch lieferte er keine Vorlage für sie zur hundert- und tausendfältigen Herstellung. Auf Bestellung oder aus eigenem Antrieb entstand ein Kelch, ein Becher, ein Geschmeide durch der Hände Arbeit, keines gleich dem Vorausgegangenen und daher alle den Reiz der Originalität, des Persönlichen an sich tragend, bei dem die Eingebung des Augenblicks mitsprach. Wie ein Vertreter der Gotik stieg er nicht als Künstler von der Kunst zum Handwerk, sondern arbeitete sich als Handwerker zum Künstler empor.

Bei seinem Vater, einem Münchener Kupferschmied, lernte der im Jahre 1877 Geborene die ersten Einblicke in die Metallkunst. Seine Lehrzeit bei dem Ziseleur Stäble schloß eine mit dem Lehrlingspreis des Münchener Kunstgewerbevereins ausgezeichnete Arbeit ab. In dem von allem mittelalterlichen Reiz noch angefüllten Schwaz in Nordtirol und Kevelar, in den Münchner Werkstätten Rothmüller, Steinicken und Mayrhofer, in der gewerblichen Fortbildungsschule unter Harrach vervollkommnete er sein Können bis zur vollen Reife, von der im Jahre 1903 erstmals in eigener Werkstätte in Schwabing Zeugnis ablegte. Die Leitung der Ziseleurklasse an der Schule Wilhelm von Debschitz'



KARL JOHANN BAUER GRABLATERNE
Entwurf von Architekt Franz Baumann

gab er nach zwei Jahren (1907) auf, da seine Werkstätte, die er 1909 mit einem Laden zur Bewältigung der immer mehr anwachsenden Aufträge in der Barerstraße zusammenlegte, seine ganze Kraft erforderte. Die bereits früher und jetzt veröffentlichten Arbeiten, ein Bruchteil seines Gesamtschaffens, sprechen von einer staunenswerten Schaffenskraft. Und doch lernte er noch stets weiter. Als Kunstgewerbler im guten, alten Sinne war er darauf bedacht, alle in sein Fach einschlagenden Techniken zu beherrschen. So erlernte er erst vor kurzem die Kunst des Emaillierens, zu deren Ausführung er sich die Einrichtung erwarb. Noch seine letzte Arbeit, ein Ehrenaufsatz für Kommerzienrat Thannhauser (München), beweist das neue Können.

Modern im guten Sinne, dem die Originalitätssucht fern ist, vermied es Bauer auch in seinem Schaffen das Vorbild der Alten streng abzuweisen. Wenn er sich auch als Künstler seiner Zeit bewußt war, daß die Schönheit eines Gegenstandes in ihm liegen müsse und nicht in der Zutat, so war er doch weit davon entfernt, z. B. jedes Ornament zurückzuweisen, das nur an richtigen Ansatzpunkten Berechtigung habe. Wie er in dem einen der abgebildeten Kelche den achteckigen Fuß der Gotik entlieh, die Schale des Akademischen Seglervereins mit romanischen Buchstaben krönte, so finden sich z. B. auf den beiden rechten Fingerhüten Zeugnisse der schmückenden Tätigkeit der Kunst, wie sie uns als Bandstreifen und Quadrate, nach der neuesten Forschung, schon aus der keltischen Zeit überliefert sind. Und doch ist der Zierat nicht Selbstzweck, er betont dort dekorativ, wo wir ihn nicht missen möchten. Wie Bauer seine eigenen Wege ging, so suchte





HALSSCHMUCK, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON KARL JOHANN BAUER





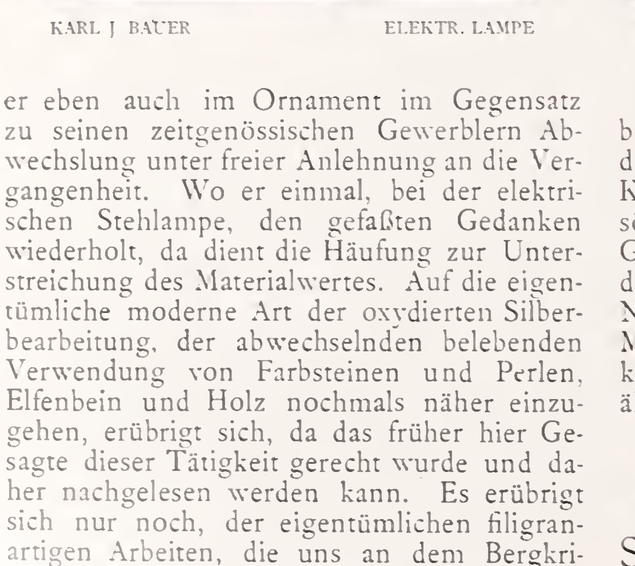
EHRENGESCHENKE, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON KARL JOHANN BAUER. — SILBER OXYDIERT UND ELFENBEIN



KARL J. BAUER ELEKTR. LAMPE



KARL J. BAUER ALTARKREUZ (BERGKRISTALL)



er eben auch im Ornament im Gegensatz zu seinen zeitgenössischen Gewerblern Abwechslung unter freier Anlehnung an die Vergangenheit. Wo er einmal, bei der elektrischen Stehlampe, den gefaßten Gedanken wiederholt, da dient die Häufung zur Unterstreichung des Materialwertes. Auf die eigentümliche moderne Art der oxydierten Silberbearbeitung, der abwechselnden belebenden Verwendung von Farbsteinen und Perlen, Elfenbein und Holz nochmals näher einzugehen, erübrigt sich, da das früher hier Gesagte dieser Tätigkeit gerecht wurde und daher nachgelesen werden kann. Es erübrigt sich nur noch, der eigentümlichen filigranartigen Arbeiten, die uns an dem Bergkristallkreuz und dem Halsschmuck begegnen, zu gedenken.

Überdenkt man die allzufrüh beendete Lebensarbeit Karl Joh. Bauers, so muß dem Bedauern Ausdruck verliehen werden, daß der Krieg eine solch selbständige künstlerische Persönlichkeit von einem derartigen Reichtum an Gedanken und einer solchen Mannigfaltigkeit des künstlerischen Gefühls raubte, raubte zum Nachteil des Münchner Kunstgewerbes, dem Männer wie der Gefallene mehr aufhelfen können, als alle Gewerbeschaumärkte und ähnliches.

DER HL. KREUZWEG IN DER MÜNCHENER MAXIMILIANSKIRCHE

Schon im 9. Bande unserer Zeitschrift, ebenso auch in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft 1913 ist von dem hl. Kreuzwege die Rede gewesen, welchen der Münchener Franz Hofstötter in der Maximilians-





ZWEI KELCHE, ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON KARL JOHANN BAUER



KARL JOH. BAUER POKAL

Ehrenpreis der Stadt München anläßlich der Ausstellung München 1908

kirche damals auszuführen begann. Wir kommen darauf zurück, weil jetzt das ganze Werk vollendet ist. Seinen vollen Eindruck wird es machen, wenn einmal der bestehenden Absicht gemäß die jetzt leeren, weißgelblichen Wandflächen mit Mosaik überzogen sein werden. Erst dann werden die Gemälde ihre volle Leuchtkraft entfalten, werden die bereits mosaizierten oberen Lünetten verständlich werden und die seitlichen skulptierten Einrahmungen keine nur einseitig vorteilhaft wirkende Existenz mehr führen. Den Beweis für das Zutreffende dieser Vermutungen erhält man durch den Anblick der in jener Weise bereits ausgeführten westlichen Querschiffwand.

Übersieht man die 15 Bilder — denn außer den 14 Stationen ist noch das Gebet am Ölberge als Einleitung ausgeführt worden — so wird man gewahr, daß zwischen ihnen ein gewisser stilistischer Unterschied existiert in der Weise, daß die drei ersten und die drei letzten Bilder der ganzen Reihe eine Gruppe für sich bilden, die dazwischen befindlichen neun aber eine zweite, welche sich mit jener nur als nahe verwandt erweist. Es sind Kinder desselben Vaters, nur etwas voneinander verschieden im Aussehen und in der Art, ihre geistige Begabung zu äußern. Daß dies so geworden und dadurch in den Kreuzweg ein leiser Mangel an Einheitlichkeit gekommen ist, geht auf äußere Ursachen zurück. Sie mögen hier unerörtert bleiben, weil sie mit der Person und dem Talente des Künstlers nichts zu tun haben. Bei den sechs älteren Bildern, die ehemals hier besprochen worden sind, interessiert eine bedeutendere geistige Erfassung, ein tieferer Mystizismus und Symbolismus, im ganzen eine stärkere künstlerische Originalität. Die neueren Bilder zeigen mehr Neigung zum Erzählen, sind auch in den Farben nicht so bedeutungsreich und nicht von solchem geheimnisvollen Reize wie die sechs früheren Bilder. Der allgemeinen Verständlichkeit unseres Publikums und mithin auch dem gegenwärtigen Geschmacke breiterer Kreise kommen sie dadurch entgegen, doch steht außer Frage, daß nicht hierin das höchste Ziel der Kunst zu suchen ist. Wollte ein Maler alles dergleichen berücksichtigen — Hofstötter hat dies nicht getan — so verfiele er schließlich in gänzliche Befangenheit und käme auf jenem Punkte wieder an, von dem unsere neuere christliche Kunst sich unbedingt lossagen muß, wenn sie neben oder gar über der profanen die in diesen Dingen so äußerst widerstrebliche öffentliche Meinung für sich gewinnen will. Der Künstler hat aber sicher erreicht, daß sein Kreuzweg unter den neuesten Werken gleichen Inhaltes als etwas durchaus Beachtenswertes und Erhebliches dasteht.



KARL JOHANN BAUER FINGERHÜTE UND MANSCHETTENKNÖPFE

Die Gruppen zeigen starke und innerliche Charakterisierung der Vertreter des Guten und des Schlechten, hohe Vereinfachung, die auf Nebendinge so gut wie ganz verzichtet, besonders auch die Hintergründe durchweg kaum andeutet und statt ihrer nur symbolisch wirkende Farbenabtönungen benutzt; die Komposition besitzt große Linien. Alle Stärke ist auf den geistigen Gehalt der Vorgänge gelegt, welcher bei den neueren Bildern in etwas realistischerer Durchführung ausgestaltet ist als bei den nervösen, zum Teil fast visionär wirkenden früheren. Diesen Schöpfungen, wie der Beweinung des Leichnams oder dem durch halb schemenhafte Engel verehrten Heiland im Grabe, läßt sich von den neueren kaum eine zur Seite stellen, es sei denn etwa jene der Entkleidung mit ihrer absichtlich ins Große gehenden Behandlung des Christuskörpers und des in einem rätselhaft tiefen Blau versinkenden Hintergrundes.

Wir müssen uns auf diese Andeutungen beschränken. Doch sei nicht unerwähnt, daß der ursprüngliche Dekorationsgedanke voll bewußt bei den seltsamen und tiefgründigen skulptierten Einrahmungsfiguren durchgeführt ist. Sie deuten auf die Menschheit, welche um der Nachfolge Christi willen leidet. Die Stationsbilder sind mit Wachsfarben auf Holztafeln gemalt, die mit der Wand nicht bündig, sondern etwas vertieft liegen. Unterhalb sind die Mauerflächen mit Platten aus Kirchheimer Muschelkalk belegt, der auf besondere Weise erst seiner Porosität beraubt und dann poliert ist. An sieben Stellen befindet sich gerade unterhalb der Bilder je ein einzelner, in starkem Relief gearbeiteter Kopf einer der typologischen Figuren. Man sieht Johannes den Täufer, den ägyptischen Joseph, den geduldigen Job, Tobias, Moses, den jungen David, den armen Lazarus. — Außer ihrem Erbauungszwecke erfüllen die Hofstötterschen Kreuzwegbilder samt ihrer Aufmachung schon jetzt in hervorragendem Maße jenen als raumschmückende Elemente. D. O.



KARL JOHANN BAUER FRUCHTSCHALE

Silber mit farbigen Steinen und Glaseinsatz



KARL IOHANN BAUER STANDUHR

Gehäuse Ebenholz, Zifferblatt Silber getrieben

AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT

Zum zweiten Male heuer befand sich in den Räumen des Kunstvereins eine Ausstellung von Werken der Münchener Künstlergenossenschaft. Weit überwiegend waren Malereien, ein weniges Graphik dabei, auch etliche Plastiken. Im Ganzen sah man eine Ausstellung von tüchtiger Allgemeinbeschaffenheit, wie man sie von dieser Vereinigung zu erwarten gewohnt ist — in der Qualität nach oben hin durch eine Linie abgegrenzt, jenseits deren das Außergewöhnliche beginnen würde. Daß aber diese Grenzlinie immerhin beträchtlich hoch lag, darf gern anerkannt werden. Ebenso, daß die Auswahl der ihren Motiven nach recht mannigfaltigen Kollektion mit derjenigen Vorsicht getroffen war, welche sowohl dem Ernst des Augenblicks als der Rücksicht auf eine feinfühlige Besucherschaft entsprach. Werke religiösen Inhaltes fehlen freilich leider gänzlich. In sehr geringer Zahl erschienen Studien mit Aktfiguren. Die wesentlichste Leistung dieser Art ist eine Gruppe von drei weiblichen Gestalten im brandenden Wasser des Meeres von Karl von Marr.

Nur wenig zeigt sich in dieser Ausstellung der Krieg behandelt. Ein von Meyer-Waldeck geschildertes Russenbegräbnis im Lechfelde ist wesentlich illustrativ. Dasselbe gilt von einer Zeichnung Fritz Bergers mit einer Szene aus den Kämpfen um Ypern. Karl Hartmann zeigt in seiner »Kriegsernte 1915« Gefangene, die auf einem Gutshofe bei der Dreschmaschine beschäftigt sind. Hermann Petzet bringt das trefflich gemalte Bildnis eines Verwundeten — Kniestück vor dunkelgrünem Hintergrunde. Das Werk gehört zu den durchweg anerkennenswerten Leistungen der Porträtgruppe. Eine Dame in weißer Bluse vor gelbem Fond war von demselben Künstler. Marr interessierte durch das Bild eines in seinem Selbstbewußtsein hübsch charakterisierten kleinen Mädchens in Weiß vor braunem Hintergrunde, ferner durch ein mit Vornehmheit gegebenes Porträt einer jungen Dame, ein Meisterwerk des Kolorits, fesselnd auch durch die Behandlung des halb hellen, halb dunklen Hintergrundes. B. von Szankowski gab das Brustbild eines lieblichen, blonden Mägdleins und das charaktervolle Porträt einer Dame in Weiß, volltönig von dunklem Grund sich abhebend. Die lebensgroße Erscheinung eines Herrn, der in schwarzem Gehrock vor schwarzem Grund neben einem dunkel bedeckten Tische steht, eine Leistung von überzeugender Wahrheit, war von Leopold Schmutzler; von demselben die Gestalt einer Dame in weißer Seide mit braunem Pelz und schwarzem Hut, prächtig vom Himmel und einer grünen Wiese sich abhebend. Ein energisch gezeichnetes Damenbrustbild stammte von Wilhelm Immenkamp; von demselben auch das feinfarbige Porträt einer Dame in Schwarz vor gelb-weißem Hintergrunde: Meyer-Waldecks Damenbildnis, Kniestück, war eine in den Tönen schwarz, weiß und graublau gegebene, gediegene Charakterstudie. Oskar Michaelis zeigte in einem dunkeltönigen Bilde das charakteristische Antlitz des Malers Gino Parin, ferner das freundliche Bildnis eines blonden Knaben im Marineanzug. Walter Thor wies in drei Bildniswerken die Art seiner Beobachtungs- und Schilderungskunst. Ruhig und anmutig war das Porträt eines nachdenklich blickenden jungen Mädchens mit violett-buntem Halstuche vor grünem Grund; in kraftvoller Technik gegeben das Brustbild eines Herrn — schwarz gegen schwarzgrün. Ein Hauptstück der Ausstellung bildete Thors Bildnis König Ludwigs III. Es zeigte den Monarchen in Halbfigur, bekleidet mit schwarzem Zivilrock, von dem sich das blaue Ordensband und das rote Band des goldenen Vließes leuchtend abhoben. Vergleicht man dies Porträt mit dem heuer in der Sezession mit Recht hoch bewunderten Königsbildnisse Leo Sambergers, so kommt man zu den interessantesten Beobachtungen darüber, was der Blick zweier verschiedenartiger Künstlernaturen an einer und derselben Persönlichkeit zu erkennen und ihr Temperament zu interpretieren vermag. — Der durch mancherlei Vorzüge des Kolorits, der Technik überhaupt und der geistigen Erfassung bemerkenswerten Studienköpfe von Wilhelm Räuber, H. Lindenschmit, G. Schildknecht, F. Wirnhier, S. Glücklich und anderen und des Idylls von F. Wolter sei im allgemeinen gedacht.

Daß neuerdings das Genre wieder häufiger auftaucht, teils selbständig, teils als belebendes Element der Landschaft, des Interieurs usw., gehört zu den Symptomen des für das Gegenständliche wieder lebhafter werdenden Interesses — eine Erscheinung, die man begrüßen kann, so lange sie nicht zur Verflachung führt. Zwei anmutige Genrewerke schuf August Kühles. Das eine, »Die Hochzeitsreise«, ist bereits früher gezeigt worden, das andere, »Der Wagen der Erlaucht«, schilderte humorvoll, dabei mit vorzüglicher Darstellung eines alten deutschen Kleinstadtinnern, eine Szene aus längst vergangenen Tagen. C. Seiler malte in einer Art, die zeichnerisch und koloristisch auf Meissonier beruht, Rokoko-Innenräume mit daselbst disputierenden und lesenden alten Herren. H. Schlitt brachte eins seiner freundlichen Gnomenbilder. Spitzwegscher Geist, aber ohne dessen Beimischung von Sarkasmus, ist auf Werke von Julius Schrag übergegangen, wie sein »Bewahrt das Feuer und das Licht« beweist. So ist auch sein »Alter Lübecker Hof« ein Werk voll Innerlichkeit, dabei koloristisch erlesen fein. Auch außer diesen zwei Stücken, auf welchen ältere Bauwerke so wesentliche Rollen spielten, gab es eine Reihe von Werken nach interessant beobachteten Motiven charakteristischer Architekturen. Studien aus Venedig, darunter eine mit volltönig roten Häusern, zeigten die Aquarelle von H. Rettich. Wie sich's gebührt, kamen dabei besonders auch die Stimmungen und Spiegelungen des Wassers zu ihrer Geltung. A. Müller-Wischin bot einen Blick über München mit schöner Behandlung der Ferne. Th. Kleehaas schuf ein Stimmungsbild aus einem grünen und blühenden Klostergarten. E. H. Compton interpretierte die feinen Reize der Gruppen und Farben von Dinkelsbühler Bauwerken. R. Lipps gab in warmen Tönen eine Straße in Oberehnheim, Karl Hermann eine schlichte Kirchenfront in einem südtirolischen Orte.

Die Malerei von Innenräumen hatte eine Reihe von Leistungen aufzuweisen, die sich zum Teil durch außerordentliche Feinheit auszeichneten. Die Stimmungen stiller Farben, einfallenden Lichtes, des Halbdunkels, die Reize stillebenartiger Elemente, auch dieser und jener genrehafte Zug — alles wirkte zusammen zu Eindrücken intimer, ruhiger, anmutiger und vom Standpunkte der Technik gelegentlich hochinteressanter Art. Karl Leopold Voß brachte eine Sakristei aus S. Maria del Popolo, ein Bildchen, in dem die Harmonie kühler Töne durch das Rot eines auf einem Sessel liegenden Mantels belebt wurde. F. M. Bredt zeigte zwei farbenfreudige Bilder — eins mit einer jungen Dame in buntem, seidenem Kleide neben einem Tische, dessen grüne, mit roten Blumen durchwirkte Decke mit blauen Fransen besetzt war, das Ganze gegen eine grüne Wand. Auf dem zweiten Bilde »Feldpost« wies er eine junge Dame, die an einem buntbedeckten Tische schreibt, während neben ihr sich der Blick in einen Garten eröffnet. Lindenschmit malte eine Waffenkammer mit einer alten, buntbemalten Truhe. Schrag schuf in seinem Bilde »Mutter an der Wiege« ein gegenständlich sympathisches, farbig mit seinen grünen und blauen Tönen wohltuendes Interieur. Eins der feinsten Bilder

der Ausstellung war Hermanns kleines Bildchen »Gassenschenke«: ein in zerstreutem Lichte stehender Raum mit bläulicher Wandfarbe, darin der Schenktisch, hinten durch eine offene Tür Ausblick in das helle Licht des Gartens, dieses Licht auf dem nassen Boden des Innenraumes sich spiegelnd. Etwas konstruiert schien August Riepers »Freundinnen«, zwei junge Mädchen in Volkstracht in einem bäuerlichen Wohnraume vor einem geöffneten brandroten Schranke. Stille Wirkung tat P. Felgentreffs »Oberbayerische Bauernstube« mit ihrer braunen Holztäfelung und dem durch rotverhängte Fenster eindringenden Lichte. Überaus delikate Farbenwirkung übte das zart-blaue Rokoko-Interieur, welches H. Rumpelt im Uphagenhause zu Danzig beobachtete. Bei dem Bilde »In der blauen Stube« von L. Blume-Siebert war das zarte Blaugrau der Wand der interessante Gegensatz zu den im übrigen herrschenden warmen Tönen der Ausstattung und der Personen. Starkfarbig war eine Bauernstube von Müller-Wischin.

Auch diesmal fesselte die Gruppe der Stillebenmalerei durch einen Reichtum klar beobachteter und vorzüglich wiedergegebener Motive. In erster Linie möchte ich dabei der Werke von August Hermann-Allgäu gedenken, seiner warmtönigen Mispeln, seines Wildstillebens, eines anderen mit Nußhähern und dergleichen. Marie Weger malte ein dunkeltöniges Bild mit Steinpilzen, G. Thoma-Höfele ein lebhaft farbiges mit Porzellan und Silber. Stark dekorativ war ein Stillleben von L. Adam-Kunz, farbig und technisch interessant »Die blaue Vase« von A. de Bouché. Tüchtige Blumenstücke waren u. a. von Meyer-Waldeck, Franz Frankl, Franz Guillery. Miniaturhafte Feinheit besaß F. Simms »Trödlerin«, deren eigene Gestalt allerdings innerhalb ihres bunten Krams reichlich idealisiert erschien.

Die rein um ihrer selbst willen behandelte Landschaft fand sich in einer verhältnismäßig nur geringen Zahl von Werken, deren durchweg bedeutende Qualität hervorzuheben ist. In großzügigem Vortrage, charaktervollem Kolorit und hellem Lichte behandelte Ludwig Bolgiano Motive aus dem Chiemgau und aus Traunstein. Eine Leistung von feinem Reize war Alb. Wenks unter saftgrünen Bäumen dahinströmender Gebirgsbach. Derselbe Künstler brachte auch eine wohl etwas allzu lichte Studie aus der Partnachklamm. Zwei Föhnstimmungen mit prachtvollem Gegensatze grauen Himmels und stilltönigen Landes gegen tiefblaue Berge malte Alb. Stagura. Mit fein graubraunen Tönen und großer Linie erweckte August Finks »Herbst im Moos« Erinnerung an die Auffassungen der älteren Münchener Landschaftsschule. Durch treffliche Schneemalerei zeichneten sich u. a. Werke von H. Klatt, Otto Rau, C. Keßler, Müller-Landeck aus. Eine Brücke in Eichstätt malte Voß mit feinsilbriger Spiegelung, M. Landschreiber einen sonnigen Abend am Ammersee und einen Durchblick durch herbstliche Bäume auf eine hohe Felswand, in Maienblüte stehende Bäume M. Unterwalder. Eine feine Morgenstimmung aus dem Herzogspark mit Birken und blühenden Disteln bot Jos. Schoyerer. An den Chiemsee führte Joh. Friedr. Engels delikat gemalter Einbaum, H. Kochs fein- poetischer »Klosterfriede« (Studie von Frauenchiemsee). Zu den ausgezeichnetsten Darbietungen der Ausstellung gehörte Josef Wopfners »Fischfang am Chiemsee«, ein wegen der lebendigen Schilderung des Vorganges, wie wegen der Behandlung der Landschaft gleich hervorragendes Werk. Leopold Schönchen malte ein in grauer Stimmung gehaltenes Meeresbild, ferner einen Kutter auf leicht bewegtem Wasser mit feiner Zusammenstellung weißer, grauer und bläulicher Töne, sowie mit schönen Lüften. Großen Reiz gaben namentlich die letzteren auch einem mit Bevorzugung von Blau durchgeführten Hochseebilde desselben Meisters. Kraftvoll war ein Meer bei aufziehendem Gewitter von Alf. Bachmann.

Von Graphiken gab es sehr wenig. P. Götz-Rächnitz behandelte in zwei Holzschnitten mit allegorischer Auffassung das Thema »Das Kriegsziel«. Paul Geißler zeigte mehrere von jenen feinen, selbst gedruckten Radierungen, zu welchen ihm Architekturgruppen aus unseren alten deutschen Städten die dankbaren Motive liefern.

Unter den Plastiken zeichnete sich Alois Stehles lebensgroße Marmorbüste des Fürsten von Hohenzollern ebenso sehr durch die Pracht ihres Materials wie durch ihre trotz des etwas pathetischen Vortrages überzeugende Lebensechtheit aus. Innerlich empfunden und anmutig war die bronzene Statuette eines Landmädchens, welches betend dasteht, von Emil Maniquet. Trefflich beobachtete Dackln hatte Emil Wünsche in Bronze dargestellt. Adolf Daumiller zeigte eine Anzahl von Medaillen mit Bildnissen, Allegorien und dergleichen, Arbeiten, die trotz ihrer Kleinheit durch die Kraft ihres Vortrages bedeutend wirkten. Porträtplaketten, sowie umfängliche Medaillen in Eisen und Bronze, die bei großzügiger Stilisierung doch voller Leben waren, brachte Eduard Beyrer als Bestandteil einer etwas größeren Auswahl seiner Plastiken. Endlich sei eines von Richard Aigner ausgestellten, in Gips geformten Knabenkopfes gedacht, der sich durch treffliche Schilderung eines in dem Gesichte sich aussprechenden kindlichen Eigensinnes auszeichnete. Dr. E. Heidegger

VERMISCHTE NACHRICHTEN

M. von Feuersteins Kriegsgedächtnisblatt. Am Schlusse des Aufsatzes über Martin von Feuerstein (im ersten Hefte des neuen Jahrganges der „Christlichen Kunst“) wurde kurz auf ein von diesem Meister geschaffenes Erinnerungsblatt hingewiesen, welches im Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst erscheinen würde. Das Werk hat die Bestimmung, dem Ehrengedächtnisse gefallener, wie auch am Leben gebliebener sowohl deutscher, wie österreichischer Kriegsteilnehmer zu dienen. Das Erinnerungsblatt liegt nunmehr vor und zwar in zwei verschieden großen Ausgaben (52 : 23 bezw. 42 : 30,5 cm). Man sieht in der Mitte eine hochrechteckige, am Fuße derselben eine schmälere querlaufende graue Fläche, für die Erinneruugsinschriften. Die erstere zeigt außerdem einen Spruch oder Vers; mehrere alte und neue Fassungen sind dafür gewählt worden, so daß jeder Erwerber eines solchen Blattes finden dürfte, was ihm zusagt. — Während die untere leere Inschriftfläche nur einfach eingefaßt ist, prangt die obere in herrlichem Schmucke. Ein breiter, in edeln schlichten Linien gehaltener Rahmen umgibt sie. Er ist mit Blumen- und Fruchtgirlanden geziert, zwischen ihnen hängen Täfelchen mit den Jahreszahlen 1914 und 1915, zwei leer gebliebene Täfelchen können noch weitere Jahreszahlen aufnehmen. Links oben hängen übereinander die Wappen Deutschlands und Österreich-Ungarns. Dieser Rahmen bildet eine pfortenartige Architektur. Von der Unterkante der großen Inschriftfläche senken sich zwei breite Stufen nach vorn; auf diesen ist eine der schönsten Figurengruppen angeordnet, welche Feuerstein geschaffen hat — sie gehört zu den prachtvollen Eingebungen, welche dem Geiste des Künstlers durch die gewaltigen Eindrücke und Erregungen dieser Kriegszeit zu teil geworden sind. Beieinander erblickt man die vier großen Schutzpatrone des Kriegerstandes. Ganz vorn links steht St. Mauritius als römischer Legionssoldat; er hält die Hände um die Stange des Adlerfeldzeichens gefaltet und blickt betend empor. Hinter ihm steht ein deutsches Feldgeschütz, zu seinen

Füßen liegt neben modernen Waffen und Ausrüstungsgegenständen eine schwarz-weiß-rote Fahne. Hinter dem Geschütze ragt auf prachtvollem schwarzem Rosse die ritterliche Gestalt des hl. Georg in blinkender Stahlrüstung ohne Helm. Neben dem Geschütze rechts kniet die gekrönte St. Barbara; sie hält einen Palmzweig in der Hand und schaut betend mit begeistertem Ausdrucke gen Himmel. Einzeln steht auf der rechten Seite der hl. Erzengel Michael. Seine Rechte stützt sich auf den mächtigen Flamberg, die Linke schwingt einen goldenen Schild aufwärts, auf dem die Worte Deo et patriae geschrieben stehen. Die Anordnung der Figuren ist voll Ruhe und Erhabenheit. Ausdrucks- und bedeutungsvoll sind die Gesichter. Vergeistigt erscheinen auch die Farben, und doch sind sie voller Leben und größter Mannigfaltigkeit. Bewunderungswürdig ist die Verquickung der rein phantastischen Elemente mit antiken, mittelalterlichen und modernen, des überirdischen Idealismus mit dem Realismus, der höchsten Poesie mit der Wirklichkeit. Das schöne Erinnerungsblatt darf als eine der bedeutendsten Erscheinungen seiner Art begrüßt werden.

Erzherzog-Friedrich-Medaille von dem akademischen Bildhauer und Medailleur Eduard Hartig in Wien. Zugunsten der offiziellen Kriegsfürsorge hat der auf dem Gebiete der Medaillenkunde bestbekannte Wiener Künstler eine Gedenkmedaille mit dem Bildnis des Oberkommandierenden der österreichisch-ungarischen Armee geschaffen. Das in Bronze hergestellte Werk zeigt die Züge des so rasch populär gewordenen Erzherzogs in überaus lebendiger und charakteristischer Ausführung. Die Rückseite ziert die Gestalt der Pallas Athene als Kriegsgöttin, die sich mit der Linken auf eine Ehrentafel mit den Namen der siegreichen Vorfahren des Feldmarschalls, der Erzherzöge Karl und Albrecht, stützt. Die Tafel selbst ist mit einem aus Lorbeer gewundenen Siegeskranze geschmückt. In der Rechten hält die Kriegsgöttin Speer und Schild. Die Umschrift lautet: »Dem Oberkommandierenden unserer siegreichen Armeen.« R.

Vivatbänder und eiserne Medaillen. Die Sitte, das Andenken an die Ereignisse eines Krieges, an siegreiche Schlachten und Heerführer durch bunte, nach künstlerischen Entwürfen hergestellte Seidenbänder, sogenannte Vivatbänder zu ehren, hat sich nun auch in Österreich, speziell in Wien mit großem Erfolge eingebürgert. Schon im Siebenjährigen Kriege, in den Kriegen Friedrichs des Großen und der Kaiserin Maria Theresia waren solche Vivatbänder im Verkehr und dem gegenwärtigen gemeinsamen Waffengang der deutschen und österreichischen Armee war es vorbehalten, diesen schönen Brauch neu erstehen zu sehen. Die künstlerischen Entwürfe stammen von hervorragenden österreichischen Malern, wie Otto Friedrich, Professor Rudolf Jettmar, Max Liebenwein, Dachauer, Offner und anderen. Einige der schönsten Vivatbänder sind: »Vivat die Bundestreue«, »Vivat die Bezwinger von Warschau und Iwangorod«, das »Deutschmeisterband«, die Bänder für »Erzherzog Friedrich«, »Conrad von Hötzendorf«, die Bänder zu Ehren der »Helden von Tirol«.
Eine zweite künstlerische Aktion zugunsten der Kriegsfürsorge bildet die Einführung von Kriegserinnerungs-Medaillen aus Eisen und Zink an Stelle der für Militärzwecke benötigten Bronze. Diese Medaillen sind dazu bestimmt, ein dauerndes Zeichen der Erinnerung an unsere große eiserne Zeit zu bilden, ähnlich jenem eisernen Schmuck und den eisernen Medaillen, wie sie aus gleichen Beweggründen vor hundert Jahren zur Zeit der Freiheitskriege geschaffen wurden und die heute bei Sammlern und Kunstfreunden sich größter Wertschätzung erfreuen. Die Entwürfe stammen sämtlich von bekannten österreichischen Bildhauern. Als die drei ersten Medaillen sind zu nennen: »Die Kaiserhuldigungs-Medaille« zur Erinnerung an den 18. August 1915 von Bildhauer Hejde, die »U-Boot-Medaille« von H. Zite, eine durch ihre originelle Komposition sehr interessante Schöpfung, und die zur Anerkennung der Leistungen unserer Artillerie hergestellte »30,5-Zentimeter-Mörser-Medaille«, eine prächtige Gabe Meister Hans Schwathes. Alles in allem sind die Wiener Künstler bestrebt, ihr Teil dazu beizutragen, das Los der vom Kriege Betroffenen nach Kräften zu mildern, möge aber auch die Allgemeinheit ihr Bestes tun, den von den Begleiterscheinungen der gegenwärtigen großen aber schweren Zeit hart bedrängten Künstlern gleiches mit gleichem zu vergelten. R.

Zum Wiederaufbau Ostpreußens. Für die Wiederaufbauung der Stadt und des Kreises Ortelsburg hat bekanntlich die Stadt Berlin die Patenstelle übernommen und sind die Schäden wiederholt von Vertretern Berlins besichtigt worden. Die große katholische Pfarrkirche zu Ortelsburg, welche besonders stark gelitten hat, soll, um einen würdigen Gottesdienst nicht zu stören, schon jetzt wieder hergestellt werden. Die wertvollen alten Glasfenster müssen vor allem zum Teil ganz neu angefertigt werden, zum Teil restauriert bezw. ergänzt werden. Eigenartig ist, daß ein großer Teil der Fenster weniger durch Kanonenkugeln, als durch den Brand des danebenstehenden, jetzt vollständig abgebrannten Pfarrhauses in Mitleidenschaft gezogen wurden. Die verbindenden Bleisprossen sind durch die Glut direkt zu Klumpen geschmolzen. Mit der kunstvollen Herstellung der zerstörten Kirchenfenster hat man nunmehr den Kunstglasmaler C. Busch, Berlin-Südende betraut.

Kaspar R. von Zumbusch †. In Rimsting in Bayern ist in der Nacht des 27. September einer von den Großen gestorben, einer, dessen ganzes Leben nur Arbeit bedeutete, Arbeit allerdings, die auch von einem nur selten erreichten glänzenden Erfolg begleitet und gekrönt war. Kaspar Ritter von Zumbusch, wir Wiener dürfen ihn als einen der unsrigen bezeichnen, war volle vierzig Jahre hindurch der sozusagen offizielle Plastiker, dem, fast mühelos die ehrenvollsten und lohnendsten öffentlichen Aufträge zufielen. Zumbusch war am 23. November 1830 in Herzebrock in Westfalen geboren und studierte in München unter Professor Halbig. Nachdem er seine Studien in Rom beendet hatte, kehrte er nach München zurück, wo er zuerst durch seinen Sieg in der Konkurrenz um das König Max-Denkmal bekannt wurde. Das Modell dieses Denkmals, das auf der Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 großes Aufsehen erregte, war die unmittelbare Anregung zu einer Berufung des Künstlers nach Wien als Lehrer an die Akademie der bildenden Künste, wo die Bildhauerschule zeitweise verwaist war. Hans Gasser war tot, Tilgner, Hellmer, unsere nachmaligen großen Meister, erst im Werden. Zumbusch kam mit dem größten Auftrag nach Wien, der seit Jahrzehnten bei uns vergeben worden war, mit dem für das Maria Theresien-Denkmal. In welch hervorragender Weise er seiner künstlerischen Aufgabe gerecht wurde, ist jedem Wiener bekannt. Außer dem Maria Theresia Denkmal schuf Zumbusch für Wien noch das herrliche Beethoven-Denkmal, die beiden Reiterstandbilder Radetzkys und des Erzherzogs Albrecht, die Kolossalstatue Kaiser Franz Josefs in der Universität, das große Relief mit dem Reiterbild des Kaisers am

Wiener Rathausturm, sowie überaus zahlreiche Büsten und Grabdenkmäler.

Während seiner Wirksamkeit in Wien erhielt der Künstler auch ehrenvolle, große Aufträge aus Deutschland, so wurde ihm die Ausführung der Kolossal-Statue Kaiser Wilhelms I. auf dem Wittekindberge übertragen. Eine seiner schönsten Büsten ist die des jugendlichen Königs Ludwig II., für den er später noch sechs Marmorstatuetten, die Heldengestalten der Opern Richard Wagners darstellend, ausgeführt hat, die sich im Schloß Linderhof befinden. Als weitere hervorragende Schöpfungen des berühmten Meisters gelten noch: die Mariensäule in Paderborn, die Statue des Grafen Rumford in München, das Siegesdenkmal in Augsburg sowie eine ganze Reihe von Statuen und Figurenschmuck für eine große Anzahl katholischer Kirchen. Zumbusch erreichte ein Alter von fast 85 Jahren und hinterläßt einen Sohn, den Maler Ludwig von Zumbusch in München, der auch in Wien kein Fremder mehr ist. Richard Riedl

Der „Christliche Kunstverein des Erzbistums Köln" veröffentlicht soeben seinen ständigen Jahresbericht für 1914 im üblichen anziehenden Gewande. Diese mit Recht anerkannte und beliebte Jahresübersicht stellt fest, daß der Ernst der langdauernden Kriegszeit auf manchen Gebieten Rückkehr zum Einfachen, Gesunden und Natürlichen anbahnt und das unsere deutsche Eigenart verunstaltende Fremdländische wegfegt. Daran anknüpfend, nimmt sie gegen das neuzeitliche Bestreben, unser Kunstleben vom heimischen Nährboden loszureißen, Stellung, verurteilt das selbstzufriedene Beharren beim einmal Erreichten sowie das fieberhafte Voranpeitschen zu ganz neuen Kunstformen und verficht ruhige, besonnene Weiterentwicklung im Anschluß an die echt künstlerisch durchgebildete Kunstsprache unserer Vorfahren, aber unter verständnisvoller Berücksichtigung der berechtigten Erfordernisse der Gegenwart. Der Bericht bringt zum 100jährigen Geburtstage des Mitbegründers des Vereines, Dr. jur. Christian Hermann Vosen (geboren zu Köln 9. Juli 1815), dessen ausführliche Lebensbeschreibung nebst einem sprechenden Bildnis des hochverdienten Mannes. Aus den Neuerwerbungen des mit dem Verein verbundenen Erzbischöflichen Diözesanmuseums sind erwähnenswert: die Denkmünze des Marschalls des Konklave für die Papstwahl 1914; ein aus dem Nachlasse des Kardinalerzbischofs von Köln Dr. Philippus Krementz herrührendes Gemälde altdeutscher Schule von ca. 1500: die heiligen Fabian und Sebastian; eine Bingener Goldmünze des Mainzer Erzbischofs Johannes II. (1397—1419). Aus dem Schatze der mittelalterlichen Holzgebilde des Diözesanmuseums wird eine aus dem 14. Jahrhundert stammende Sitzfigur des heiligen Nikolaus, bemerkenswert durch die Miniaturmalereien des Sockels, in Wort und Bild vorgeführt, desgleichen ein Schmerzensmann aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Den Entwurf einer Kriegergedenkkapelle für die Gemeinde Niederzier von Diözesanbaumeister Heinrich Renard vergegenwärtigt eine gute Wiedergabe. Die ständige Ausstellung neuer Kunstwerke im Kölner Diözesanmuseum bestand das ganze Kriegsjahr fort, von 23 Künstlern beschickt und in der Tagespresse regelmäßig anerkennend gewürdigt. Der Verein zählt jetzt 1179 Mitglieder gegen 1174 im Vorjahre und besitzt außer dem Museumsgebäude und den Sammlungen ein Vermögen von 15115 Mark. Fl.

In unserem Bericht über die Ausstellung der Berliner Akademie der Künste, Frühjahr 1915 (XI/10), war eine „Madonna" von W. HAVERKAMP erwähnt, mit einer Andeutung des Bedauerns, daß das Werk nur erst in unedlem Material und geringer Größe vorlag. Nachträglich wurde uns bekannt, daß es bereits in der neuen katholischen Marienkirche zu Berlin-Friedenau (Laubacherstraße) einen Platz auf einem Seitenaltar gefunden hat, und zwar in großer polychromer Ausführung. Der Gesamteindruck bestätigt und erhöht noch die liebliche Wirkung, welche das Werk in der unfarbigen kleinen Gestalt ausgeübt hat. Die bunte Färbung ist von einer bei Polychromien so seltenen Vorsicht und Zartheit, wenn auch, etwa auf den Händen der Mutter, das dabei wohl Schwierigste, das Inkarnat, nicht überall mit so voller Wärme gelungen ist, daß der Eindruck des „Wächsernen" gänzlich überwunden scheint. Jedenfalls empfiehlt sich für jeden Kunstfreund ein Besuch dieser gut stimmungsvollen Liebfrauendarstellung und der sie beherbergenden Kirche, die — mit neuromanischen Formen — auch architektonisch durch Grundriß und Aufbau Beachtung verdient. H. Schm.

Adolf Oberländer beging am 1. Oktober seinen 70. Geburtstag. Der Künstler ist jedermann aus den Fliegenden Blättern vertraut.

Joseph Wenglein, der ausgezeichnete Münchener Landschaftsmaler, feierte seinen 70. Geburtstag am 5. Oktober.

Fünf Gedenkblätter für Gefallene aus einem Preisausschreiben des Dürerbundes sind im Verlag von Georg D. W. Callwey (München) erschienen. Das Bild von R. Lipus stellt drei Feldgraue beim Abschied vom Grabe eines Kameraden in schlichter Weise und wahrer Empfindung dar. Bruno Bielefeldt stellt ein mit dem Holzkreuz geschmücktes Kriegergrab vor eine von den Strahlen der Sonne übergossene Ideallandschaft, die »verklärte« Heimat. Unter dem Titel »Durch Todesnacht bricht ew'ges Morgenrot« zeigt R. Budzinski einen tot hingestreckten Krieger, dessen Kopf ausdrucksvoll durchgezeichnet ist, während vom Körper (bis gegen die Mitte) und der über ihm gesenkten Fahne nur flüchtige Andeutungen gegeben sind; ein Lichtstrom überflutet das Antlitz des Entschlafenen. Das primitive Bild von Berta Schmitz »Einer für alle — alle für einen« ist symbolisch: über den dunklen Erdboden hin, auf dem sich ein schlichtes Kreuz erhebt, lodert ein Flammenbündel zum düsteren Himmel empor. Betende Lanzenträger knien unter dem Sternenhimmel in gebirgiger Gegend auf dem farbigen Steindruck (die andern Blätter sind schwarz-weiß) von Hugo Grimm. Aus dem Gesagten geht hervor, daß die fünf schön ausgeführten Bilder einer allgemein menschlichen Würde und Weihe nicht entbehren. Bei dreien bildet das Kreuz den geistigen Mittelpunkt; die Darstellung von Rudoph Lipus wird der katholischen Empfindungsweise am besten gerecht.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. — VIII. Jahrgang, 1. Heft, Oktober 1915. — Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH, München, Karlstr. 6. — Der vollständige Jahrgang M 3.— (portofrei M 3.60).

Aus dem Inhalt des 1. Heftes: Die Himmelfahrt Mariens von Tizian in Venedig. — Aus der Werkstätte des Goldschmieds. Edelsteine. — Mitteilungen und Anregungen. — 8 Abbildungen.

Druckfehler. In der letzten Nummer, S. 32, rechte Spalte lies in Zeile 19: Lauretanische (statt: Laurentanische), ferner in Zeile 36: Gehalt (statt: Gestalt).

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
XII. JAHRGANG
1. DEZEMBER 1915
HEFT 3
INHALT:
Architekt
Fritz Fuchsenberger
Von
Alexander Heilmeyer.
Fremde Einflüsse in der japanischen Kunst. Von Dr. Max R. Funke. — Religiöse Denkmale für Krieger. Friedhöfe und Kriegsgedenkzeichen. Leitsätze für Wettbewerbe. Von S. Staudhamer. — Deutsche Gesellschaft für christl. Kunst. — Aus deutschem Blute. Der Handkuß. Von M. Herbert. — Berliner Secession Herbst 1915. Von Dr. Hans Schmidkunz. — Wettbewerb für Glasmalereien. — Bücherschau. — 46 Abbildungen im Text. — Sonderbeilagen: Fritz Fuchsenberger, Presbyterium der Kirche in Adelsdorf — Portal des Kgl. Bezirksamtsgebäudes zu Schweinfurt.
OKT. 1915 — SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE M. 1.25
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN





PRESBYTERIUM DER VON FRITZ FUCHSENBERGER ERBAUTEN KIRCHE IN ADELSDORF



FRITZ FUCHSENBERGER — EINGANG ZUR KATH. PFARRKIRCHE IN ADELSDORF (1907)
Plastik von Prof. Widmer-Nürnberg. Vgl. Abb. S. 80 und 81. — Text S. 69

ARCHITEKT FRITZ FUCHSENBERGER

(Hierzu die Abbildungen dieses Heftes)

Obwohl die Architektur nicht etwa wie die Musik Stimmungen ausdrückt, so spricht doch aus ihr beredt der Geist der Zeiten. Am deutlichsten illustriert das die Architekturgeschichte. Im 19. Jahrhundert zur Zeit der Klassiker in der Literatur war sie antik; zur Zeit der Romantiker wurde sie gotisch und in der Zeit des Historismus eklektisch, bis sie sich in neuerer Zeit wieder auf das Problem der Form besann und dadurch auch eine Zeitlang höchst problematisch experimentiert.

Letztere Periode konnte natürlich nur von kurzer Dauer sein. Denn die Architektur ist immer eine von praktischen Bedürfnissen geleitete Kunst. Und da sie unmittelbar an die Bedürfnisse der Gegenwart und an die Zweckbestimmung gebunden ist, kann sie auch in ihrer Entwicklung keine Sprünge machen. Jede neue Erscheinung in der Architektur kann sich daher nur auf Grund der schon vorhergegangenen entwickeln, um nach ewigen ehernen Gesetzen dieser Entwicklung das Neue an das Alte anzuknüpfen.

Diese Stetigkeit der Entwicklung zeigt am schönsten der Kirchenbau. Der Kultus und die kirchlichen Bedürfnisse bleiben immer dieselben und so ergibt sich auch für die architektonische Neugestaltung von Kirchen eine gewisse gesetzmäßige Entwicklung der wesentlichen oder Grundformen des Kirchenbaues. Aber dieses Prinzip, das durch alle Stilwandlungen hindurchgeht, hinderte keineswegs die Entfaltung größtmöglicher Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit der Zeitstile: antik, romanisch, gotisch, Rokoko und Empire. Dem Architekten bleibt daher immer noch Spiel-

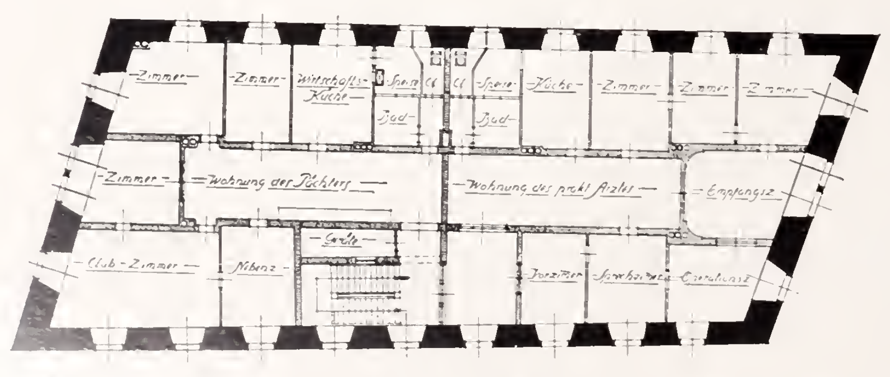


FRITZ FUCHSENBERGER EINFRIEDUNG
Am K. Kreisarchiv in Bamberg. — Text unten

raum genug für die Betätigung seines individuell gearteten Formwillens, genug Freiheit, um innerhalb der durch die Zweckbestimmung gegebenen Grenzen und innerhalb der in ihren Grundzügen gegebenen Formensprache sich immer wieder in neuen überraschenden Wendungen und Kombinationen auszudrücken. Er wird in allen Fällen das Richtige ergreifen, wenn er in seinem Schaffen ein Kind seiner Zeit ist und sich immer der Ausdrucksmittel bedient, welche ihm eben die Gegenwart darbietet. Gerade in der Architektur bewährt sich wie überhaupt im menschlichen Schaffen das Wort: »Der Lebende hat recht!« Und besonders wird derjenige recht behalten, der es wie unser Künstler versteht: an das Gestrige das Heute, an das Ende den Anfang anzuknüpfen.

Gleich zu Beginn seiner Laufbahn als Architekt, welche Fritz Fuchsenberger nach Absolvierung des Gymnasiums den üblichen Werdegang zu den Staatsbauämtern einschlagen ließ, bot sich unserem Künstler eine für die Entwicklung seines Talentes überaus günstige Gelegenheit, daß er gleich auf den Boden seiner Heimat und mitten hinein in eine reich gestaltete künstlerische Vergangenheit gestellt wurde. Damit trat an Stelle eines blutlosen akademischen Ideals sogleich eine reiche Wirklichkeit, in den volkstümlich gemütlichen künstlerischen Ausdrucksformen der fränkischen Meisterwerke. Das künstlerische Erfassen dieser Wirklichkeit mußte ihn mächtig fördern, zudem er ja auch sofort Gelegenheit hatte, als Staatsbaupraktikant sich praktisch zu betätigen.

Seine Mitarbeit am Bau des Kgl. Kreisarchivgebäudes in Bamberg gab gleich Veranlassung, seine Geschicklichkeit in der Anpassung an die heimische Welt der Bauformen zu bekunden (Abb. S. 66 und 75). Der im reichen Bamberger Barockstil der Markgrafenzeit gehaltene Bau erhielt eine vornehme Ausstattung. Der prächtig gehaltenen Fassade entspricht daher auch eine reicher gestaltete, architektonisch gehaltene Einfriedigung. Diese im Stil der alten Garten- und Parkarchitektur gehaltene Einfriedigung stammt von Fuchsenberger. Bemerkenswert erscheint hier das verständnisvolle Eingehen des Zeichnerarchitekten auf die Eigenart des fränkischen Sandsteins und der dadurch bedingten dekorativen Formgebung. Fuchsenberger handhabt diese Formensprache so gut wie einer der alten markgräflichen Architekten. Eine ebenso glückliche Lösung erfuhren auch die anderen Aufgaben, die ihm hier übertragen waren: die Ausstattung des Stiegenhauses und die Einrichtung und Möblierung verschiedener Innenräume. Man muß hierbei besonders auf die Ausführung des Details achten und wissen, daß alle diese bemerkenswerten Leistungen



FRITZ FUCHSENBERGER UMBAU DER ALTEN MAUT IN BAMBERG
Grundriß des Obergeschosses. Vgl. Abb. S. 67 unten

kunstgewerblicher Arbeiten, die sonst in großen Städten bekannte kunstgewerbliche Werkstätten ausführen, allein von dem jungen Architekten mit Bamberger Handwerksmeistern erzielt wurden.

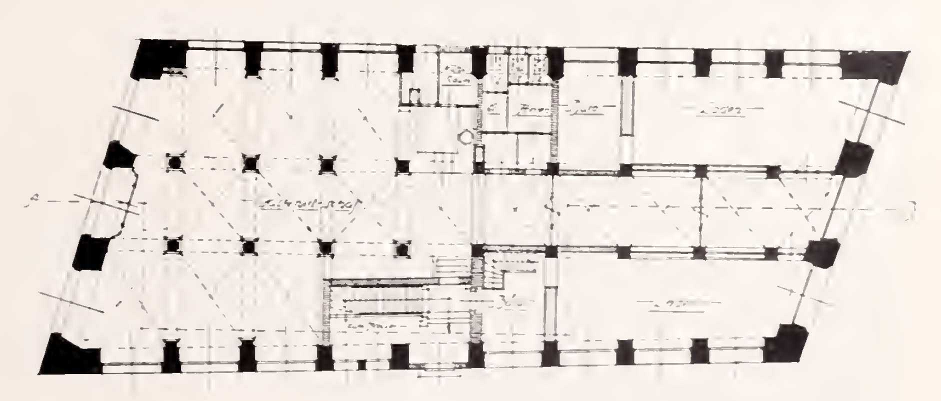
Auch bei kleineren Nutzbauten, denen er sich bei und neben seiner Tätigkeit als Staatsbaubeamter in der Folge zuwenden konnte, bei Schulen, Krankenhäusern, Anstalten, Postämtern gewahren wir eine bemerkenswerte Durchbildung architektonischer Details mit besonders glücklicher Betonung gewisser Dominanten am Bau: Giebel, Portale und dergleichen. Immer findet dabei das bodenständige Material einen sinngemäßen und durch die künstlerische Gestaltung gesteigerten Ausdruck. Wie sich allmählich in dem durch Studium und Erfahrung gereifteren Künstler der Geist der heimischen Baukunst spiegelte und wie er es verstand, das durch die Verhältnisse gebotene Neue an das schon bestehende Alte anzuknüpfen, dafür spricht vielleicht am besten sein Umbau der alten Maut in Bamberg. Das bayerische Generalkonservatorium äußerte sich nach Abschluß des Umbaues darüber: »daß die Lösung dieser Aufgabe, das Innere des Hauses den Anforderungen der Neuzeit und der entsprechenden Rentabilität unter Wahrung der bestehenden Außenarchitektur anzupassen, in geradezu vortrefflicher Weise gelungen sei!« (Abb. S. 66—67.)

Seine bisher gesammelten Erfahrungen und sein an den bisher ausgeführten Bauten: Pfarrgebäude zu Wiesenthau, Egloffstein und Kunreuth in der Fränkischen Schweiz, Pfarrgebäude in Westheim im Steigerwald, desgleichen die Schwesternanstalten zu Burgsinn, Wernfeld, Brendlorenzen, Pflegeanstalt Gremsdorf, Schloßumbauten Prieger und von Grunelius und anderen geschultes Können konnte er bald auch in den Dienst einer größeren Aufgabe stellen. Seine Mitarbeit am Bamberger Oberpostdirektionsgebäude erstrekte sich auf eine reiche Detailarbeit außen an der Fassade, den Portalen und vor allem auf die innere Ausgestaltung: die Schaltervorhalle, Stiegenhaus, Dienst-, Wohn- und Bureauräume (Abb. S. 72 bis 75).



FRITZ FUCHSENBERGER, UMBAU DER ALTEN MAUT IN BAMBERG
Malereien von Martin Herz (München)
Text nebenan

Die Schaltervorhalle erhielt eine bemerkenswerte Gestaltung durch die Verbindung des gelben Jurakalksteins, mit weißen Putzflächen und mit den braun gebeizten, reich geschnitzten Holzeinbauten. Die architektonisch dekorative Wirkung dieses Raumes wird noch gesteigert durch die geschickte Anbringung der



FRITZ FUCHSENBERGER UMBAU DER ALTEN MAUT IN BAMBERG
Grundriß des Erdgeschosses. Vgl. Abb. oben. — Text oben



FRITZ FUCHSENBERGER PFARRHAUS IN WIESENTHAU (1905)

Lichtquellen, der Beleuchtungskörper und durch ihre gute formale Durchbildung. Bei der Ausstattung der einzelnen Innenräume, der getäfelten Zimmer, Möbel, Stoffe, Beleuchtungs- und Heizungskörper hat der Architekt auf das Zusammengehen von Form und Farbe größten Wert gelegt. Durch Verwendung geschickt ausgewählter reizvoller Materialien: Glas, Metalle, Intarsien, an Möbeln und Täfelungen und dergleichen sind bemerkenswerte dekorative Wirkungen erreicht worden. Und er konnte das alles erzielen trotz der bei solchen Aufgaben gebotenen Beschränkungen, vor allem in der Einhaltung der dafür angesetzten Mittel.



FRITZ FUCHSENBERGER PFARRHAUS IN WIESENTHAU
Erkerpartie. Vgl. oben

Seine in der Architektur und Handwerkskunst gesammelten Erfahrungen konnte er aber erst zur vollen Entfaltung auf einem Gebiete bringen, wo die künstlerische Gestaltung weniger durch den Zweck eingeschränkt und behindert, sich freier und selbständiger geben konnte. In diesem Sinne bietet der Kirchenbau der architektonischen Gestaltung eine der reizvollsten und schönsten Aufgaben. Denn über dem Zwecke steht immer noch die ideale Grundstimmung der Kirche selbst. Zudem bildet die Kirche gewissermaßen eine Versammlungsstätte aller Künste, Architektur, Malerei und angewandte Kunst durchdringen sich hier, gehen ineinander über und ergänzen einander. Die Kirche als Gesamtkunstwerk bietet somit dem Architekten eine ein-

zige Schaffensgelegenheit, bei der er alle Register seines Talents und seiner Kunst ziehen kann. Die ersten Aufgaben, die unser Architekt auf diesem Gebiete zu lösen hatte, waren An- und Umbauten an alten Landkirchen. Dabei kam ihm gerade seine vernünftige Wertung alter Stilarten, die ihn den goldenen Mittelweg zwischen Altem und Neuem gehen hieß, sehr zustatten. Gerade weil ihm ein hervorragendes Verständnis für das historisch Gewordene eigen ist, empfand er darin wie die Künstler der Übergangszeiten, die das Neue unbedenklich an das bereits vorhandene Alte sinngemäß angliederten. Mit der Devise »Nur keine Kopie, sondern alles neuzeitlich und selbständig«, kam er dem dringenden Bedürfnis, der modernen angewandten Kunst und dem modernen Kunstgewerbe Raum zu geben, entgegen.



FRITZ FUCHSENBERGER PROT. PFARRHAUS IN KUNREUTH (1907)

Gleich eine seiner ersten Arbeiten, der Predigtstuhl in der Kirche zu Grafenreinfeld und die Restauration der Pfarrkirche zu Mürsbach, Bez.-Amt Ebern, zeigt, wie er es verstand, sowohl in der Form als auch im Materialausdruck neu und überraschend zu wirken. Und dieses Verfahren war im Rahmen einer Barockkirche vollkommen gerechtfertigt. Denn gerade diese Stilrichtung äußerte sich für die damalige Zeit nicht weniger neu und überraschend durch Anwendung neuer Materialien und Ausdrucksmittel (Abb. S. 91).

Sein feinsinniges Einfühlen in den Geist dieser Tradition beweist weiter der Bau der Gnadenkapelle Erlach bei Weismain. Der hübsche Bau ist in der Formensprache des heimischen Barock im fränkischen Sandstein erbaut und in der Anpassung an die heimische Baukunst ein im besten Sinne bodenständiges Bauwerk (Abb. S. 96).

Wiederum auf eine andere Weise ist die Kirche zu Adelsdorf gestimmt; sie ist mehr in einer romanisierenden Formensprache gehalten. Außerordentlich gelungen ist die Gestaltung jener Partie der Außenseite, welcher die Treppe mit den beiden Säulen angegliedert ist; eine Situation, die der Architekt zur Anbringung guter Plastik in vorbildlicher Weise gewertet und ausgestaltet hat (Abb. S. 65, 80 u. 81). Das außerordentlich schöne Presbyterium dieser Kirche mit der Plastik und Malerei von Hans Angermair ist den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ja bereits durch die Publikation in der Jahresmappe bekannt geworden (Mappe 1911; s. Beil.).

Wie dieser Künstler als Architekt bei der Um- und Ausgestaltung von Kirchen die be-



FRITZ FUCHSENBERGER PROT. PFARRHAUS EGLOFFSTEIN (1904)



FRITZ FUCHSENBERGER SCHULHAUS IN KLOSTER EBRACH (1906)

sonderen Verhältnisse wahrzunehmen versteht und zuzeiten bei Beschränkung der Mittel aus der Not eine Tugend zu machen weiß, dafür spricht vielleicht am überzeugendsten der Umbau der Kirche von Burgsinn (Abb. S. 76–79). Hier war bei dem geringen Budget an eine reichere architektonische Ausgestaltung nicht zu denken und daher die Verwendung der Farbe als Bauelement geboten. Die Farbe sollte den Raum in dem durch die räumliche Gestaltung vorgebildeten Sinne weiter ausgestalten und schmücken; ein Gedanke, dem durch die Ausführung des grandiosen Deckenbildes von Akademie-Prof. Karl von Marr eine glänzende Erfüllung ward. Nicht weniger wirksam erwies sich auch der farbige Schmuck der Empore und der Glasfenster durch Bilder von Prof. Pius Ferdinand Messerschmidt. Auch bei der Kirche zu Kraisdorf bot sich Gelegenheit für eine malerische Ausgestaltung, die der bekannte Münchner Maler Max Roßmann sehr glücklich auf den volkstümlichen Ton der Dorfkirche stimmte.

In weitgehendem Maße beschäftigte Fuchsenberger bei Gestaltung der Altäre, des Kirchengestühls und der Geräte das Kunsthandwerk: Beispiele für solche überaus gelungene, prächtige Arbeiten bieten der Hochaltar in der Kirche von Ehingen a. D. (Abb. S. 92—93), die innere Einrichtung der Karmeliterkirche zu Bamberg, die Beichtstühle, die Beleuchtungskörper und die Seitentabernakel der Pfarrkirche zu Mürsbach, die Kommunionbank, die Kanzel, die Orgelempore der Pfarrkirche zu Burgsinn u. a.

Daß bei aller Verwendung moderner Ausdrucksmittel und Materialien dabei doch der Charakter der fränkischen Dorfkirche vollkommen gewahrt wurde, davon überzeugen unsere Bilder. So schreibt Dr. Ludwig Baur über die Orgelempore zu Burgsinn (Abb. S. 78): »Da sie sich von allen Extravaganzen freihält, wird trotz ihres modernen Charakters, der religiöse Stimmungscharakter des Gotteshauses nicht nur nicht gestört, sondern verstärkt und unterstützt.« Von der mit Worten schwer wiederzugebenden Intimität und Stimmung dieser Wirkungen geben allerdings auch einfarbige Bilder nur einen schwachen Schein.

Es bleibt ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst unseres Architekten, daß er sich bei jeder dieser Aufgaben bemühte, immer das Möglichste zu leisten und durch Heranziehung erster Kräfte auch die einfache Dorfkirche durch Kunst zu adeln.

Der Architekt ist heute mehr denn je der Mann für alles. Wie ein Organisator steht er im öffentlichen Leben und täglich kommen an ihn neue Aufgaben heran, denen er Gestalt und Form geben soll. Der größte Teil seiner Tätigkeit wird durch Anforderungen des nur Nützlichen und Zweckmäßigen absorbiert, und es ist oftmals sehr schwer, der Geschäftigkeit des modernen Lebens gegenüber den künstlerischen Standpunkt zu wahren. Wer aber bei all diesen Aufgaben auch den künstlerischen Standpunkt vertritt und in seinen Arbeiten zur Geltung bringt, verdient als Künstler beachtet und gehört zu werden.

Bei all diesen Arbeiten, die wir hier besprochen haben, konnten wir wahrnehmen, daß unser Künstler von Anfang an bestrebt war, bei jeder ihm gewordenen Aufgabe innerhalb der Grenzen des Möglichen das Möglichste zu leisten. Ob es sich um den Um- oder Neubau einer Kirche handelt, oder um den Entwurf für ein Grabmal, Möbel oder Beleuchtungskörper, immer sucht er der Aufgabe die künstlerische Seite abzugewinnen und sie mit künstlerischen Mitteln zu lösen.

Und so erwuchsen ihm aus jeder Aufgabe und Situation heraus neue Gedanken, kamen ihm neue Einfälle und Erfindungen. Darum



FRITZ FUCHSENBERGER SCHULHAUS IN ETTLEBEN BEI SCHWEINFURT (1908)

erscheint uns im Hinblick auf das bisher Entstandene sein Schaffen überaus reich, vielgestaltig und fruchtbar und darum auch besonders aussichtsreich und wertvoll als eines Schöpfers auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Alexander Heilmeyer

FREMDE EINFLÜSSE IN DER JAPANISCHEN KUNST

Von Dr. MAX R. FUNKE

In den Klöstern zu Horyu-ji und Koyasan, in den großen Tempeln und in den Museen zu Nara und Kyoto finden wir seltsame Überraschungen, herrlich gemeißelte Gottheiten, einzelne interessant, manche ausgesprochen schön. Einige sind mit gefalteten Händen, andere kniend wie christliche Heilige abgebildet, andere wieder haben Aureolen, Lotosblumen haltend, scheinen zu träumen, Träume, die Meditationen sind. Eine Gestalt, eine Art Tiara auf dem Kopf, hat sechs Hände, zwei davon sind gefaltet und die anderen weit ausgestreckt, die wunderlichsten Gegenstände haltend, und diese Gestalt steht auf einem zu Boden gestürzten Dämon[1]). — Eine andere Gestalt wieder ruht auf dem Geringel einer großen,

[1]) Wir veröffentlichen vorliegenden Aufsatz aus besonderer Veranlassung, reden aber keineswegs jener überschwenglichen Huldigung das Wort, welche vor mehreren Jahren gegenüber der ostasiatischen Kunst eingerissen und nur bei Spezialforschern zu verstehen ist. D. Red.



FRITZ FUCHSENBERGER K. POSTAMT BURGKUNSTADT (1905)



FRITZ FUCHSENBERGER K. OBERPOSTDIREKTION IN BAMBERG. PORTAL (1906)
Plastik Prof. Widmer-Nürnberg

giftigen Schlange. Nahe dabei steht ein großer Steinblock, der auf dem oberen Teile seiner gemeißelten Fläche ein Reliefbild Buddhas, auf einem Lotos in Betrachtung versunken, darstellt. Ich sehe eine andere auf dem Lotos ruhende Gestalt mit dem Schwert in der Hand, von lohendem Feuer umgeben, es ist Fudo-Sama-Buddha als der Unbewegliche, der Unerschütterliche. Das Schwert bedeutet Intellekt, das Feuer Kraft. Ein anderer Buddha daneben ist in Meditationen versunken mit dem Knäuel von Stricken in der Hand; dies sind die Stricke, welche die Leidenschaften und Gelüste binden. Hier ist auch ein schlummernder Buddha, mit dem sanften milden Ausdruck eines Kinderantlitzes mit geschlossenen Augen, die Wange in die Hand geschmiegt, in Nirvana. Hier diese feierliche Figur in sitzender Stellung, die in einer Hand eine Vase hält, die andere erklärend, wie ein Lehrer, erhebt, ist Yakushi-Sama-Buddha, der Allheiler, der Arzt der Seelen. Und unter all den Statuen von Shaka, Amida und Yakushi sehen wir Buddha, auf dem Lotus thronend, mit halbgeschlossenen Augen, auf der Stirn das Wahrheitszeichen, in einer Ruhe und Feierlichkeit, die weder Schmerz noch Vergnügen ausdrückt. Viele dieser Skulpturen stellen Buddha in meditierender oder ermahnender Stellung dar, einzelne auch in schla-



PORTAL DES KGL. BEZIRKSAMTSGEBAUDES ZU SCHWEINFURT
VON FRITZ FUCHSENBERGER



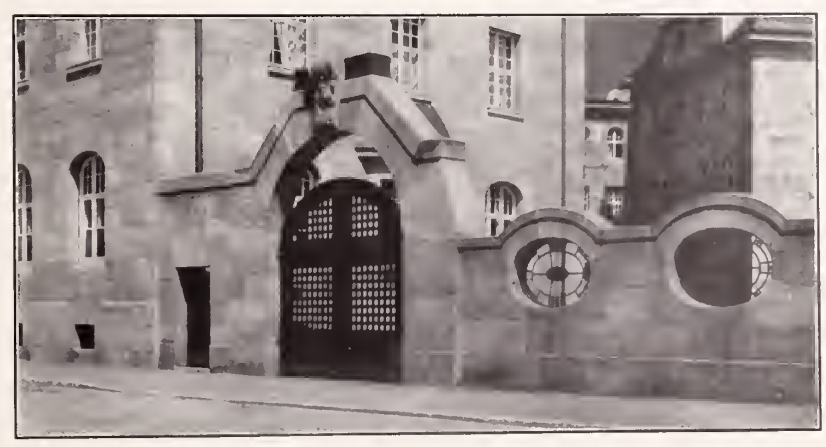


FRITZ FUCHSENBERGER TREPPENHAUS
Oberpostdirektion Bamberg

fender Stellung, mit dem ruhevoll träumenden Antlitz eines Kindes, eines japanischen Kindes, das ist Nirvana. Neben den vielen, vielen gemeißelten Gottheiten sehen wir ein Basrelief mit zahllosen Armen. Das erste Paar Hände ist gefaltet, während von der Schulterlinie unzählige Arme nach allen Richtungen herausragen, alle möglichen Dinge wesenlos, geisterhaft haltend, gleichsam Bitten erfüllend und vielleicht die Allmacht der Liebe symbolisierend. Dies ist nur eine der vielen Formen von Kwan-on, der milden Göttin, der Göttin der Barmherzigkeit, die der armen Menschenseelen willen die Ruhe Nirvana verschmähte. Sie selbst wird stets als schönes, heiteres japanisches Mädchen abgebildet, meist mit vier Armen, aber hier erscheint sie als Senshu Kwan-on, die tausendarmige Kwan-on. Hier ist eine schöne, jungfräuliche Gestalt, sie steht auf einer Lilie, es ist Kwan-on-Sama. Rührend ist die weiße Steingestalt des Jizo, des Gespielen der toten Kinder. Wie ein schöner Knabe mit halbgeschlossenen Lidern, das Antlitz verklärt durch ein Lächeln, wie es nur der buddhistischen Kunst eigen ist. Er lächelt dasselbe sanfte Lächeln, archaistisch geheimnisvoll und sein weiches Kindergesicht ist rührend.

Andere Bosatsu, die Bodhisattva aus Indien, sehen wir geschmückt zum Unterschied des schmucklosen Buddha, weil erstere noch dem Leben angehören. Und die Rakan, die Arhat der Inder, die Schüler Buddha, kaum bekleidet, mit langen Haaren, heftig in ihren Wehklagen, noch den menschlichen Leidenschaften ergeben, von denen sich ihr Herr befreit hat, sitzen neben Bonzen, Heiligen, indischen Mönchen. Buddha, Bosatsu, Rakan und Bonzen, diese Opfervotive, skulptiert oder gemalt, in den Klöstern von den Mönchen selbst, sind nur Repliken eines Typus, eines Ausdrucks. Seit der Einführung des Buddhismus in Japan gegen das Ende des 6. Jahrhunderts malten und skulptierten die meisten Bonzen, d. h. sie ließen die Bilder und die Büsten von Künstlern anfertigen, und es war damals Sitte, daß ein berühmter Bonze an all den Gemälden und Statuen eine letzte Hand daran legte, indem er den Porträts sowie den Büsten die Augen öffnete. Deshalb bezeichnete man ihn stets als Schöpfer des Kunstwerks.

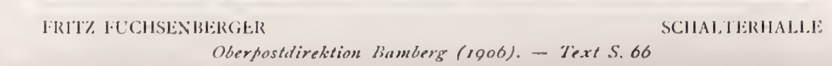
Die schönsten Werke dieser buddhistischen Kunstbilder sind die Nyo-i-rin Kwan-on im Chugu-in bei Horyu-ji zu Yamato (um die Wende des 7. Jahrhunderts), Kwan-on im Sangwatsudo im Todai-ji zu Nara (zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts), Shaka im Shin-Yakushi-ji bei Nara (8. oder 9. Jahrhundert), Amida Botsu im Hokai-ji zu Uji von Jocho (um die Wende des 11. Jahrhunderts), Dai-Botsu in Kama-Kura (1252), Shaka- und Yakushi, Nyo-



FRITZ FUCHSENBERGER OBERPOSTDIREKTION BAMBERG



FRITZ FUCHSENBERGER OBERPOSTDIREKTION BAMBERG
Zimmerecke der Dienstwohnung (1906). — Text S. 66



FRITZ FUCHSENBERGER SCHALTERHALLE
Oberpostdirektion Bamberg (1906). — Text S. 66



FRITZ FUCHSENBERGER — ZIMMER DES VORSTANDES
Kreisarchiv in Bamberg (1905). — Text S. 66



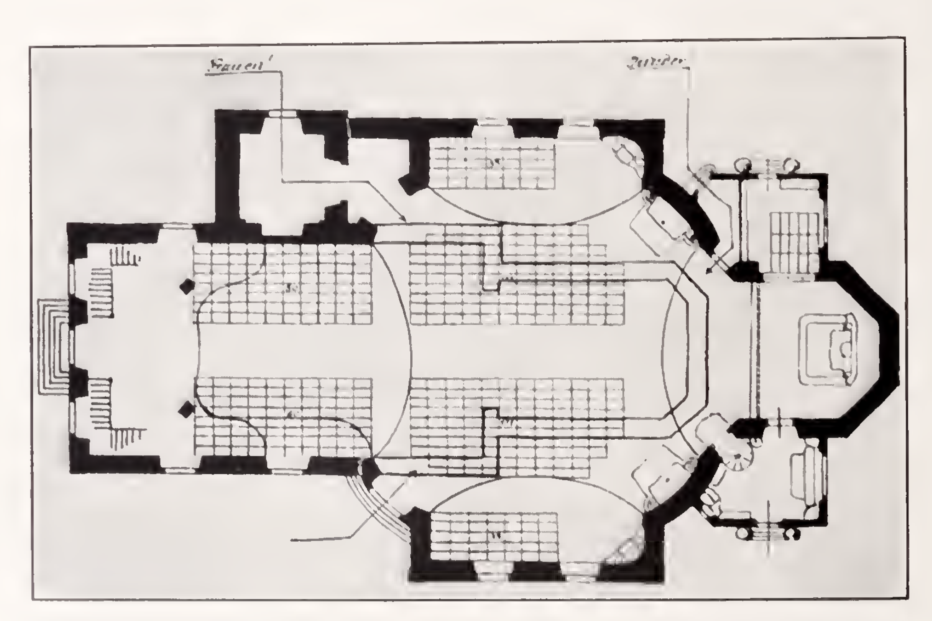
FRITZ FUCHSENBERGER — ECKE IM VORSTANDSZIMMER
Oberpostdirektion Bamberg (1906). — Text S. 66

rai, von Tori-Busshi im Horyu-ji aus der Suiko-Epoche (um die Wende des 7. Jahrhunderts) und Yakushi im Yakushi-ji zu Nara aus der Tempyo-Epoche (722—748). Die japanischen Klöster sind reich an gemalten Porträts der Rakan; so besitzt gerade das Dai-toku-ji in Kyoto deren schönste Serien. Hierher gehören auch die indischen Mönchsbildnisse, besser japanische in indischer Tracht, wie Yuima, ein trockner Lack im Hokke-ji zu Nara, wahrscheinlich aus dem 8. Jahrhundert und derselbe von Unkei (12.—13. Jahrhundert). Neben diesen Porträts finden wir noch in bunter Reihe gemalte Bildnisse von Shotoku-Taishi (um die Wende des 7. Jahrhunderts), Kakemonos des Tempelschatzes im Horyu ji von Shogun-Yoshimasa in Mönchstracht im Gingaku-ji zu Kyoto (15. Jahrhundert). Der Kakemonos Jit-chin im Louvre ist trotz seiner großen Retusche ein äußerst gutes Exemplar dieser buddhistischen Porträtkunst. Die Holzbildnisse Roben aus dem Ende des 8. Jahrhunderts im Roben-do bei Todai-ji zu Nara, sowie Kwanshin, auch aus dem 8. Jahrhundert, im Toshodai-ji, stellen japanische Bonzen dar. Vom 13.—15. Jahrhundert skulptierte und malte man nach Herzenslust Porträts hoher Persönlichkeiten, welche für den Buddhismus Propaganda machten. Viele dieser Porträts sind mit einem minutiösen Realismus umgeben, so das Holzbildnis des fünften Vize-Shogun von Kamakura, Tokiyori Hojo im Jagdkostüm (13. Jahrhundert) und der Kakemono Minamoto Yoritomo von Fujiwara-Takanobu (12. Jahrhundert). Auf diese Kunstform in Japan war die chinesische Kunst der T'ang nicht ohne Einfluß gewesen.



FRITZ FUCHSENBERGER KIRCHE IN BURGSINN (1906)
Erweiterungsbau. Vgl. den Grundriß unten. — Text S. 70

Die einstigen präbuddhistischen Kunstreli-



FRITZ FUCHSENBERGER GRUNDRISS DER KIRCHE IN BURGSINN



FRITZ FUCHSENBERGER KOMMUNIONBANK IN DER KIRCHE ZU BURGSINN [illegible]
Plastik von Albert-Nürnberg. *Vgl. Abb. S. 79*

quien in Japan sind plumpe Tonfiguren, welche Menschen und Pferde darstellen. Es war damals eine alte Sitte, um das Grab der Mikados einige seiner Vasallen lebendig einzugraben so, daß nur die Köpfe aus der Erde sahen, welche schließlich von wilden Hunden und Raben gefressen wurden. Diese barbarische Sitte verging bald und man begrub mit dem Mikado tönerne Menschenfiguren. Das kaiserliche Museum in Tokio besitzt eine Menge solcher Tonstatuetten. Zwischen diesen und den ersten Werken der buddhistischen Kunst besteht kein Zusammenhang, weder in der Entlehnung noch in der Technik. So gehört Kokuzo Bosatsu im Stil Hammen im Museum zu Nara als ältestes Exemplar wahrscheinlich der Suiko-Epoche (593 bis 628 n. Chr.) an und Shaka sowie Yakushi Nyorai von Tori Busshi (607–623) im Kondo des Horyu-ji. Mit dem Beginn des Jahres 1330, das ist jene Epoche der Wirrnisse und Kämpfe zwischen beiden Höfen des Westens und Ostens, zwischen den zwei Kaiserfamilien Ashikaya, welche siegte, und Kamakura, die sich nach Kyoto zurückziehen mußte, ging diese Kunst nach sieben Jahrhunderten glorreichen Blühens dahin. Zwar verschwand sie nicht mit einem Schlag, sondern sie wiederholte sich. Seit dem 11. Jahrhundert hat Jocho den Kanon der Schule geschrieben, der einzigen Schule der Bildhauerkunst, welche sich in Japan vom Vater auf den Sohn oder durch Adoption bis heute vererbte. Nach dem Untergang der buddhistischen Skulpturen haben die Japaner das Interesse für die menschliche Darstellung nicht verloren; die Maler der Schule Tosa seit dem 8. Jahrhundert, die Maskenbildhauer der lyrischen Dramen, die No im 14. Jahrhundert, die Netsuke-Schnitzer im 16. Jahrhundert und die Farbholzschnitzer der Volkschule vom 17.—19. Jahrhundert. Was die menschlichen und tierischen Silhouetten anbetrifft, so sind sie keineswegs aus den Meisterwer-



FRITZ FUCHSENBERGER KARL FREIHERRL. VON THÜNGENSCHE GRABKAPELLE IN BURGSINN (1907)
Plastik von Albert-Nürnberg



FRITZ FUCHSENBERGER KIRCHE IN BURGSINN

Blick zur Orgelempore. — Text S. 70

standen, die Karikatur auch auf das Tierleben zu übertragen. Da erscheinen in bunter Reihe burleske Prozessionen, in welchen Insekten in gezierten Posen, furchtsame Hasen, heuchlerische Füchse und zeremoniöse Frösche feierlich aufmarschieren. Berühmt sind ja die Tierkarikaturen von Toba-Sojo, die Makimonoskizzen von Kakuyin (12. Jahrhundert) im Museum zu Kioto und die karikaturenhaften Skizzen einer Fuchshochzeit von Ikkai, Ukida (ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) im Stil der alten Tosaschule gehalten.

Auf Innendekors der Stores, hellen Matten, der schwarzen Lackkästen, zwischen den Simsen der Türen bemerken wir irgend eine Gartenecke, wo Zwergbäume, Bambusstauden stehen und dazwischen über Felsen und Gestein ein sich schlängelnder Gebirgsbach rauscht. Dann die prachtvollen Landschaftsdekore, Blumen- und Neujahrsfeste, poetische Spiele, galante Feste unter blühenden Kirschbäumen, Träumereien in der Dämmerung oder im Mondenschein am Ufer eines wildwogenden Meeres, nächtliche Kahnfahrten, prächtig illuminiert mit

ken der Ukiyo-e, der Volksschule (vom Ende des 17. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) entlehnt. Seit dem 12. Jahrhundert (Makimonos von Toba Sojo) in der Zeit der buddhistischen Kunst hatten die Japaner einen freien Geschmack für die Karikatur gezeigt. Die Werke eines Iwasa Matahel (Ende des 14. Jahrhunderts), des größten Freundes der Volksschule, ähneln in vieler Beziehung in ihrem Sujet wie Technik gewissen Bildnissen aus der Tosa Schule (13. Jahrhundert), vergleiche die Wandbilder in den beiden Sälen des Schlosses zu Nagoya, Straßenszenen aus Osaka und Kioto darstellend. Deformation wie Karikatur in der Bildhauerkunst gehen nicht erst von den Netsuke (16. Jahrhundert) aus, sondern sind schon in der Hälfte des 8. Jahrhunderts vorhanden gewesen, wie uns die Tonstatuetten, eine Gruppe des Nirvana vorstellend, im Museum zu Nara beweisen. Meisterhaft haben es die Japaner ver-

Papierlaternen; unsere Verwunderungen vor den hundert Aussichten des Fuji-Yama oder den acht Schönheiten des Biwasees, blau das Meer unter einem blauen Himmel, blau die Flüsse zwischen beschneiten Ufern, blau die besternte Nacht, scharlachrot die Dämmerungen, weiß die Kirschbäume und gelbbraun der Erdboden, hier der rote Fuji, dort der braune Fuji und dann wieder der blaue Fuji. Und in all dieser Farbenpracht bewundern wir von neuem die Frauen beim Bad, im Hause und im Freien, junge Mädchen spielen mit Katzen und lassen sich von ihren langgeschweiften Hähnen oder Liebhabern bewundern, in schönen Roben, deren schmiegsame lange Linien in grüner, schwarzer oder violetter Harmonie widerstrahlen, sehen wir sie in harmonischer Haltung trippeln, auf Matten sitzen, in ihren graziösen Bewegungen des Kopfes, des Nackens und der Schultern, Raffinements, die unserm Auge Über-



FRITZ FUCHSENBERGER KIRCHE IN BURGSINN (1906)
Mit dem Gemälde des Engelsturzes von K. v. Marr

raschung, Erstaunen oder gar Schrecken auslösen.

Hier sehen wir junge Mädchen in ihren vollen Formen eines Moronobu, dort wieder wahre Skelette eines Harunobu, oder die schmächtigen, langaufgeschossenen Frauengestalten eines Utamaro. Unter einem dünnen, fast zerbrechlichen Halse strebt wie eine Blumenkrone die blauschwarze Frisur der Japanerin empor, man sieht nur drei Viertel des Gesicht, manchmal auch ein verlorenes Profil, dessen Angesicht in einem Spiegel wiedererscheint, immer geneigt, steif, unempfindlich, ohne Freude, ohne Schmerz, bisweilen kaum melancholisch oder ein wenig lächelnd; Physiognomien zierlicher prachtvoll gekleideter Bürgermädchen, in unbestimmter Haltung, im unpersönlichen Ausdruck, Physiognomien von Geishas und Kurtisanen, schematische Gesichtszüge, welche kaum variieren. Das sind »Frauenbilder dieser eintägigen Welt«, sagt Moronobu, »Immergrüne Pflanzen«, meint Sukinobu von seinen Modellen.

Und nun das Nackte! Die Japaner hatten immer Gelegenheit gehabt, das Nackte zu sehen und zu studieren: die nackten Athleten während der Kämpfe, die nackten Beine der Yinrikishamänner und der Reispflanzer, die Nacktheit der Frauen und Männer in den öffentlichen Bädern, wo beide Geschlechter zusammen baden. Sie sehen das Nackte, aber sie betrachten es nicht, nicht etwa, daß sie unfähig wären, es zu zeichnen oder zu modellieren: die buddhistische Kunst hat uns nur den Torso zum Betrachten gelassen, wie z. B. der Torso des Ni-o im Kofuku-ji zu Nara (8. Jahrhundert), doch nach dem 14. Jahrhundert beschränkte sich das Nackte lediglich nur auf das Gesicht, auf eine leere Physiognomie.

Seit sechs Jahrhunderten, seitdem die große buddhistische Bildhauerkunst nachgelassen hat, lebt der Japaner nur noch in der Karikatur,



FRITZ FUCHSENBERGER KATH. KIRCHE IN ADELSDORF (1907)
Vgl. Abb. S. 65 und 81. — Text S. 69

die er auch auf die Tierwelt übertrug. Heute liebt er Landschaften, Gebirgs- und Felspartien, Wasserfälle, Lagunen, See- und Golfdarstellungen. Anfänglich sind die Landschaften durch die buddhistischen Lehren der Zensekte beeinflußt worden. Sie sind keine Darstellungen japanischer Szenerien, sondern Nachahmungen aus chinesischen Werken der T'ang-, Süd- und Nord-Sung-, der Yuan- und Ming-Dynastie. So gab es Ende der Fujiwara-Periode (Ende des 11. und 12. Jahrhunderts) eine japanische Schule der Landschaft. Die Edlen und ihre Frauen verwandten ihre Zeit auf die Fusuma, den Papierwänden, und auf die Biabu, den Wandschirmen, zu den aufgezeichneten Sprüchen und Liedern Landschaftsstücke zu malen. Diese Szenerien wurden nach dem Kanon der Yamato-Schule ausgeführt, Prototype zahlreicher Landschaften der Tosa-Schule (13. Jahrhundert). Aus der T'ang-Dynastie (7—9. Jahrhundert) besitzt das Museum zu Kioto prachtvolle Meisterwerke: Gebirgs-, Flüsse- und Wasserfallstücken von Wu-Tao-tsze (8. Jahrhundert) und der Wasserfall von Wan-Wei (8. Jahrhundert). Aus der Sung-Dynastie (960—1259), sind die Makemono von Mue-chi (Mokkei), von Chao-chang (Nord-Sung-Dynastie 960—1126), von Ma-Yuan (Süd-Sung-Dynastie 427—1259) und von Ma-Kuei, älterem Bruder von Ma-Yuan, vorhanden. In der Yuan (1280—1367) und Ming-Dynastie (1367—1643) kam der Kursivstil (sosho) auf, und die japanischen Künstler der Higashima-Periode (Mitte des 15. Jahrhunderts) ahmten mit sehr großem Geschick die kostbaren Schöpfungen eines Muchi und Ma-Yuan nach. Josetsu, ein chinesischer Priester der Ming-Dynastie, welcher sich später als Japaner naturalisieren ließ, führte in Japan die prachtvollen buddhistischen Monochrome ein; sein Schüler Shubun beeinflußte Sesshu, einen Priester der Zensekte und Schöpfer der berühmten Landschaften der vier Jahreszeiten; Kano Masanobu gründete gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Kano-Schule und sein Sohn Kano Motonobu malte die acht berühmten Szenen in Hsiao und Hsiang, sowie die vortrefflichen Wandgemälde im Museum zu Kioto, jene brausenden Meereswellen über Schieferfelsen.

Die japanischen Künstler, nicht zufrieden mit den prachtvoll gelungenen Reproduktionen der acht berühmten chinesischen Ansichten in Hsiao und Hsiang an der Südküste des Tung-ting-Sees: Abendgeläute von fernem Tempel, Abend im Fischerdorf, Angenehme Winde im Bergdörfchen, Heimkehrende Segler, Seelandschaft im Herbstmond, Wildgänse, Abendregen, Abendschnee am Ufer, von dem Chinesen Mu chi (Sung-Dynastie) und von Japanern Soami, Shokei, und ganz besonders von Kano Motonobu meisterhaft produziert worden, japanisierten sie in die acht Schönheiten des Biwa-Sees: Sonnenuntergang in Seta, der Ishuyama im Herbstmond, Winterabend auf dem Hirayama, Glockengeläute in Miideria, aus Yabase zurückkehrende Segelboote, Sonnenschein in Awaza, Abendregen in Karasaki und Wildgänse über Katata. Obgleich unser Auge noch vom Buddhismus umnebelt, bewundert es von neuem Fläche wie Farbe, die während ihres tausendjährigen Bestandes von ihrer Festigkeit und Glanz nichts verloren haben. Beredsamer als diese Gemälde sind gewisse Gärten des alten Ja-

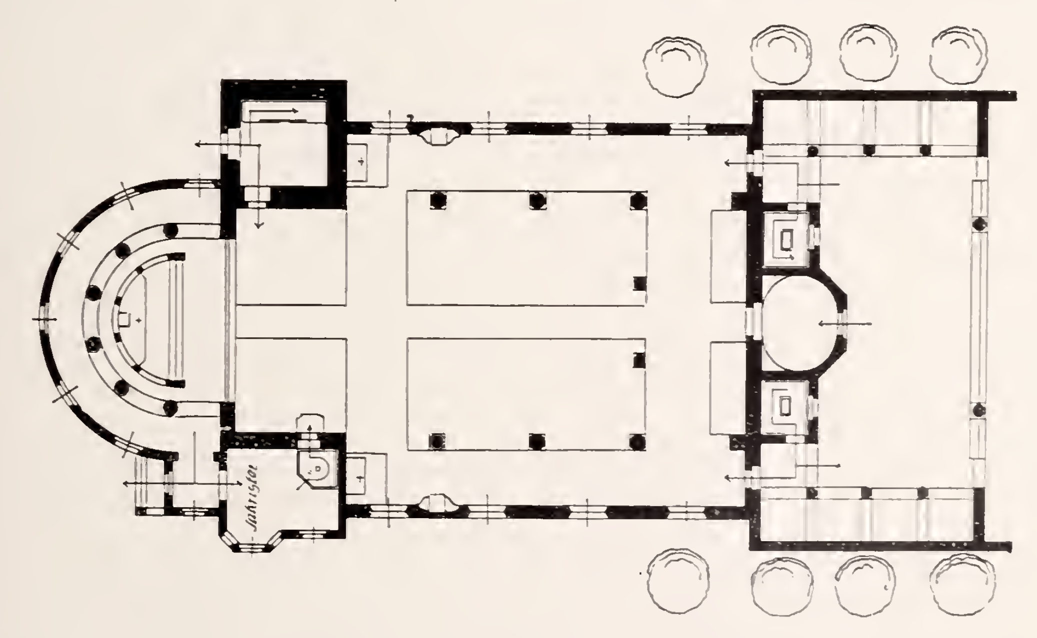
pans, buddhistische Zufluchtsorte, wo Eingeweihte ihren Gottesdienst abhalten, jene Gärten, welche noch heute Kyoto berühmt machen, die vom 14. Jahrhundert und 17. Jahrhundert von Künstlern, wie Soami und Kobori Enshu für die Shogun und Edlen zeichneten, welche sich den Kopf rasieren ließen, bedeckt mit einem rituellen Schleier von der Welt Abschied nahmen und Inkyo wurden! Kinkakuji, Ginkakuji, Katsura, Daitokuji, Nanzenji, Myoshinji . . . Hier wieder andere abgesonderte Gärten in Miniatur, umhegt von dichten Baumgruppen und umgeben von einem künstlichen See, wo der Garten eine Insel bildet, in welchem man kleine Bambuskioske oder zwischen immergrünen Zwergbäumen kleine Häuschen aus Holz und Papier errichtete, um sich dort ungestört den poetitschen Übungen, den Teezeremonien und Blumenarrangements hinzugeben. Der Japaner in seinem Jubel, in seiner



FRITZ FUCHSENBERGER — DORFSTRASSE IN ADELSDORF

Vgl. Abb S. 65

Freude, gewürzt mit einer Dosis Empfindung, liebt alles das, was er nicht zweimal sehen kann. So liebt er unendlich während der Winterszeit, wenn es draußen friert und schneit, und er sein Papierhäuschen heizen muß, in seinem Zimmer einen Holzschnitt oder einen Kakemono eines Wasserfalls oder einer Sommerlandschaft aufzuhängen, während ihm in den Hundstagen ein Winterbild unendliche Freude bereitet. Auch findet er nicht minder Vergnügen daran, den Abend mit seinen Freunden am Golf von Tokio zu verbringen, um den Aufstieg des Mondes anzusehen. Immer ist es das Rauschen eines Wasserfalles, das Vergehen einer Jahreszeit, das Gleiten des Mondes, klassische Bilder gewisser Eintagsfliegen, die das freudige Volk von heute wie die Aszeten von ehedem sich gefallen zu betrachten. Man vergleicht einen wertvollen Farbschnitt eines Hokusai mit einem Kakemono eines Motonabu: die Landschaft hat



Grundriß der Kirche in Adelsdorf. Vgl. S. 65 und 80



FRITZ FUCHSENBERGER PROT. KIRCHENUMBAU OBERLUSTADT (PFALZ) (1911)

Wie sie sich über die Landschaften, über die Blumen, über die Tiere beugen! Man kann sagen, daß befreit von einem hundertjährigen fremden Einfluß, sie wieder zur Natur zurückkehren, wenn auch nicht in allen Naturformen, so wenigstens in der menschlichen. In Nashi-Honwanji zu Kyoto, in den Nekropolen der Tokugawa zu Nikko, Shiba zu Neno, in der Kunst eines Hidari Jingoro (1594—1634) und seiner Schüler, wenigstens schreibt man ihm das skulptierte Tor des Nishi Honwanji und in Nikko zwei Elefanten und eine Katze zu, gibt es keine Spur der buddhistischen Skulpturen mehr, welche als große erhaltene Arbeit die menschliche Figur darstellt, von der Architektur losgelöst, die sie beschützt, eine bewegliche Kunst, gekommen von außen, eine unbewegliche Skulptur als Basrelief, bleibt sie den Gebäuden angehängt, die sie schmückt, impressionistische Skulpturen von Wolken, Blumen, Bäumen und Tieren.

An Treppengeländern, Mauern, Hausfassaden, Toren und an den geschnitzten und bemalten Holzfüllungen sehen wir stolze Pfaue mit langen Federschweifen und Finken unter Pfirsich-, Pflaumen- und Kirschenblüten zerstreut sitzen; Sumpfvögel wiegen sich, ihre Köpfe in das Laub versunken, Seevögel fliegen strichweise zwischen Wolken und Meereswogen. Unter den Dachsimsen der großen Tore (Torii) erscheinen in gar bunter Reihe Elefanten, Tiger, Affen, Katzen, Silber- und Golddrachen. Und die Vögel, Fische, Insekten, Drachen, Wolken, Wellen, Bambus, Kirschblüten und Chrysanthemen finden wir auch auf Netsuke, Lacke und Schwertscheiden, Steingut, kurz auf allen Oberflächen aus Elfenbein, Holz, Metall und Ton. Eulen, Adler, Falken, Phönixe, Hähne, schneeweiße Reiher, Nachtigallen und Stieglitze, sammetartige Tiger, schöngefärbte Hirsche, Affenweibchen, ihre Jungen flöhend, Raupen, Eidechsen, Schildkröten, Frösche, Käfer aus grüner Bronze, smaragdene Libellen: alles unvergeßliche Farbschnittsilhouetten eines Korin, Okyo, Ganku, Sesson, Hokusai, Hiroshige und sind oft wahrer und getreuer wiedergegeben, als die besten Frauengestalten eines Utamaro.

Dort wieder andere Tiergestalten! Der Hirsch der buddhistischen Entstehungsgeschichten

ihre buddhistische Ruhe, ihre Eintönigkeit, ihre Allgemeinheit, ihr Düster verloren, sie ist kein Traumgebilde mehr, sondern eine wirklich vorhandene Gegend des Tokaido, des Fuji oder des Biwa-Sees. Boden, Meer und Himmel erstrahlen in den lebhaftesten Farben und unter blühenden Kirschbäumen belustigt sich eine gar bunte fröhliche Menge beim Sake, oder sie schwatzt, leiht ihr Ohr dem näselnden Klang einer Laute, dem Gesang der Geisha, oder sie ergötzt sich damit, kleine Gedichte an Baumzweige aufzuhängen. Dieser Enthusiasmus, die Wiedererneuerung des Lebens zu feiern, finden wir ebenfalls bei Betrachtung der zitternden und brausenden Landschaften. Hanshu Sanjin tat nicht unrecht, wenn er im Vorwort zu Hokusai-Mangua sagt: Die Handlungen und das Äußere der Menschen drücken bewunderungswürdig ihre Gefühle der Hoffnung und Täuschung, der Leiden und Freuden aus. Aber die widerhallenden Gebirge, die brausenden Stürme, die zitternden Bäume und die Pflanzen haben auch ihre eigenen Charakterzüge und die Vögel, die Reptilien und die Fische, sie alle sind voll von Lebenskraft und unsere Herzen erfreuen sich, eine solche Fülle von Glück und Freude der Natur zu betrachten.



FRITZ FUCHSENBERGER PROT. KIRCHE OBERLUSTADT (PFALZ) (1911)
Plastik von Wilhelm Resch-München. Vgl. Abb. S. 82—86

steht, ganz Anmut, in schneeigem Stein auf der Spitze von Toros (Votivlaternen). Dann sehe ich ein prachtvoll gemeißeltes Bild eines Fisches, eigentlich die Idee eines Fisches, von dem Bildhauer zu grotesker Schönheitswirkung verwendet. Er krönt den Gipfel einer Gedenksäule. Der weitgeöffnete Rachen, der eine dichte Zahnreihe zeigt, ruht auf der Spitze des Blocks, der den Namen des Verstorbenen trägt. Die Rückenflosse und der emporgesteckte Schwanz ist zu einer phantastischen Groteske ausgestaltet. Das ist ein Mokugyo, dasselbe buddhistische Emblem, jenes hohe hölzerne, golden und purpurn lackierte Ding, auf welche die Priester, während sie das Sutra singen, mit dem umwundenen Hammer schlagen. Und an einer anderen Stelle gewahre ich endlich die Kitsune »Füchse«, idealisierte Füchse, vergeistigte Füchse, Füchse von unbeschreiblicher Anmut aus irgend einem grauen Gestein gemeißelt. Diese geheimnisvollen, geisterhaften Geschöpfe haben geschlitzte, unheimlich funkelnde Augen und sie scheinen zu knurren. Als Diener des Reisgottes, Vasallen Inari-Samas, gehören sie nicht zur buddhistischen Ikonographie, sondern zur Bilderwelt des Shintoismus.

Der buddhistische Glaube, in einer Zeit von sieben Jahrhunderten (7.—14. Jahrhundert) flößte den Japanern die Kunst der menschlichen Figur ein, welche ausschließlich in der Unpersönlichkeit und Physiognomie eines Buddha und seiner Schüler dargestellt wurde. Die ersten buddhistischen Werke in Japan sind, wie schon oben erwähnt, unförmliche Menschen- und Pferdebildnisse aus Ton, welche man um die kaiserlichen Gräber als Vertreter der Vasallen begrub. Das ist eine fremde Kunst, verbunden mit einer fremden Religion. Der Buddhismus, gegen Ende des 8. Jahrhunderts aus Korea eingeführt, brachte auch die koreanische Kunst mit nach Japan, deren Werke wir leider nicht kennen. Aber dennoch gibt es einen koreanischen Künstler, dem man eine der ältesten buddhistischen Skulpturen von Japan, die Statue, halb Lack und halb Holz, auf einer Seite geschnitzt und auf einer Seite flach im Hammen-Stil Kokuzo Bosatsu, zuschreibt, welche, wie man glaubt, der Regierungszeit der Kaiserin Suiko (593—628)



FRITZ FUCHSENBERGER PROT. KIRCHE OBERLUSTADT (PFALZ)

Malerei von Croissant, Landau (Pfalz)

angehört und im Museum zu Nara aufbewahrt wird. Auch nimmt man an, daß der kleine tragbare Altar aus vergoldeter Bronze im Horyu-ji aus Korea gekommen ist, aber sicherlich ist es unrecht, wenn Doncho die gemalten Fresken der vier Paradiese an den Mauern des Kondo des Sanktuar im Horyn-ji zu Nara einem koreanischen Künstler zugeschrieben werden; denn die Fresken sind bei der Ausbesserung des Tempels im 8. Jahrhundert angefertigt worden. Nach Korea sind die buddhistische Kunst, Religion und Zivilisation von China aus gekommen und in China selbst aus Indien eingeführt. Die alte chinesische Skulptur teilt sich in zwei Gruppen: die eine des 5. Jahrhunderts in Nord-Shan-si, etwa 15 Kilometer westlich von Ta-T'on-fu, der Hauptstadt im 5. Jahrhundert der nördlichen Wei-Dynastie und die andere des 6.—8. Jahrhunderts im Hohlweg des Longmen, 15 Kilometer südlich von Honan-fu, der Stadt, wohin die Nord-Wei im Jahre 494 ihre Hauptstadt verlegten und welche im 7. Jahrhundert die östliche Hauptstadt der T'ang wurde. In Long-men führten die Wei im 6. Jahrhundert Skulpturen aus, die mit jenen ihrer Vorfahren bei Ta-t'on-fu identisch sind; diese neuen Tempel schützten die T'ang des 7. und 8. Jahrhunderts. Bei Ta-t'on-fu wurden ins Gefels Grotten und Nischen von 1—30 m Höhe geschlagen und den buddhistischen Göttlichkeiten geweiht; die einen in Miniatur, die anderen in ungewöhnlicher Größe. Die Skulpturen dieser Sanktuars waren fromme Werke von Kaiser und Edelleuten. Fast alle diese Skulpturen stellen wie die primitiven Skulpturen Japans den mahnenden, wie meditierenden Buddha dar.

Übrigens bemerkten wir in den Grotten von Long-men aus der Epoche der T'ang (7. und 8. Jahrhundert) zwei, manchmal auch vier Buddha, Kolosse von furchtbarem Aussehen, welche an beiden Seiten des Eingangs stehen, um die Grotte vor dem Eindringen der Dämonen zu schützen. Diese himmlischen Könige sind aller Wahrscheinlichkeit nach Abkömmlinge des Vajrapâni. Während der T'ang-Dynastie sind sie in die buddhistische Kunst aufgenommen und sie sind es, welche wir noch heute an den Eingängen der großen buddhi-

stischen Tempel in China und Japan finden und nichts erinnert mehr an die beiden himmlischen Könige des Tadai-ji zu Nara.

Es gibt noch andere buddhistische Werke in Japan, die sich eng an die chinesische Kunst anschliessen: die vier Mahârajahs des Himmels im Horju-ji, die Steinlöwen des Todai-ji zu Nara, dem Chinesen Chan-Huo-Kin zugeschrieben. Diese buddhistische Kunst in China ist eine eingeführte Kunst. Schon Vajrapâne fungierte als Schutzherr neben Buddha auf den in Gandhâra im Nordwesten Indiens aufgefundenen Basreliefs und gewisse Statuen der Nord-Wei-Dynastie (5. bis 6. Jahrhundert) sitzend, die Beine gekreuzt, einer hinter dem anderen, haben alle dieselbe Stellung, welche man an den Statuetten von Gandhâra wiederfindet, dessen eine bis nach Turfan, dem heutigen Chinesisch-Turkestan, vordrang. Hierin haben wir eine Handhabe, daß die Kunst der Nord-Wei von der Gandhâra-Kunst beeinflußt worden ist; d. h. die alte Kunst aus der Gegend des Indus hat sich durch Zentralasien bis nach Turfan erstreckt, wo die Nord-Wei, welche damals in Ost-Turkestan militärische Erfolge erzielten, sie kennen lernten. Also der Nord-Wei-Dynastie im 5. und 6. Jahrhundert war es beschieden, die indo-buddhistische Kunst von Turkestan nach Ta t'on-fu ins westliche China zu bringen und erst später gelangte sie infolge Eroberung nach Ho nan-fu, wo sie unter den T'ang im 7. und 8. Jahrhundert blühte.



FRITZ FUCHSENBERGER PROT. KIRCHE OBERLUSTADT (PFALZ)
Vgl. Abb. S. 83 und 84

Im Altertum bestand in Turfan eine Kultur, teils chinesisch, teils iranisch, teils hinduisch und es war vielleicht im 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, daß dorthin vermutlich durch Turkvölker aus Kothan der Buddhismus und die Kunst gelangte. Wenigstens zeigen uns dies die erfolgreichen Expeditionsresultate von Aurel Stein aus den Jahren 1900, 1901 und 1906—1908, Lecoq 1902—1903 und Paul Pelliot 1906—1908. Etappenmäßig schritt der Buddhismus und die indische Kunst von Gandhâra über Turkestan nach China, schließlich über Korea nach Japan vor. Der Hankaiser Ming schickte im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung einen Gesandten nach Indien, welcher auf weißen Pferden nicht nur die heiligen Bücher der neuen Lehre, sondern



FRITZ FUCHSENBERGER PROT. KIRCHE OBERLUSTADT

Unter der Empore

die Bronzefigur des Avalokiteçvara im kaiserlichen Palast und die Holzstatue des tausendarmigen Avalokiteçvara im Chomyo-ji und O'mi. Alles ist an ihnen indisch, selbst die Bekleidung und ihr Faltenwurf des Arya Avalokiteçvara, der Bodhisattva an den Fresken des Kondo im Horyu-ji, der Glücksgöttin Sri im Joruri-ji zu Yamashiro, einer Statue aus der Tempyo-Epoche (8. Jahrhundert) und der Bonten und Teishakuten, Sangwatsudo im Todai-ji zu Nara (in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts). Vor und während der Regierung der Kaiserin Suiko (593—628) ist der Einfluß der buddhistischen Kunst Nordwest-Indiens meist mit chinesischen und koreanischen Elementen versetzt, denn es waren ausschließlich chinesische und koreanische Künstler, die Fürst Shotoku Taishi nach Yamato kommen ließ, um dort zu malen und zu skulpieren. Doch während der sogenannten Tempyo-Periode (722—748) und ganz besonders im 8. Jahrhundert war der indische Einfluß durch die Vermittlung der chinesischen Kunst der T'ang weit vorherrschender. Man vergleiche nur Kleidung und Ausdruck des Kokuzo-Bosatsu im Nara-Museum, des Shaka oder des Yakushi von Tori-Busshi im Horyu ji, des Akusa-Garbha im Horyu-ji (alle aus dem Ende des 6. und 7. Jahrhunderts), die Amida- und Bodhisattva-Typen an den Fresken im Horyu-ji, an den Statuetten eben daselbst, die sich jedoch jetzt im Nara-Museum befinden, den Buddha in Yakushi-ji (718) der Bonten und Taishaku-ten (zweite des Hälfte 8. Jahrhunderts) im Todai-ji zu Nara. Gegen Ende des 8. Jahrhunderts verschwanden die edlen indischen Formen, an deren Stelle fette plumpe Gestalten traten, Kunstregeln, die im 9. Jahrhundert der Kanon festlegte. Auf den Skulpturen von Jocho, ganz besonders der Buddha im Hokai-ji zu Uji und den Gemälden von Yenshin, Sodzu »Amida und die 25 Bodhisattva« im Hachimanko zu Koya-san, erscheint die menschliche Figur in wahre Fettwülste eingehüllt. In der Epoche der Kamakura, unter dem Meißel eines Kwai-kei und Unkei (Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts) trat mehr Muskulatur auf, eine japanische Eigenheit, welche die chinesische und koreanische Kunst nicht kennen; nur Buddha in seiner indischen Gestalt bleibt unverändert bestehen.

auch buddhistische Gemälde heimbrachte. Missionare aus Indien kamen nach China während der fünf und sechs ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung und predigten daselbst; chinesische Pilger trotzten dem Hunger, Durst, Kälte und dem Sand Turkestans, um die heiligen buddhistischen Orte zu besuchen. Doch plötzlich im 8. Jahrhundert stockte dieser kulturelle Verkehr beider Länder für immer und erst viel später stellte der Islam den alten Buddhismus in Chinesisch-Turkestan wieder her.

Der direkte Einfluß der indischen Kunst auf die chinesische hörte auf. Nur der Buddhismus und Buddhatyp kam auf Japan über und obgleich infolge der Tradition in Japan keine Statuen nordindischen Urspungs existieren, weisen viele Werke, besonders die Holzfiguren der beiden Mönche aus Gandhâra, Asanga und Wasubandhu, im Kofuku-ji zu Nara auf indischen Einfluß hin, ebenso die elfgesichtige Kwan-on im Hokke-ji zu Yamato, die nach einer Tradition das Werk eines buddhistischen Gandhâra-Bildhauers sein soll, so auch die neungesichtige Kwan-on im Horyu-ji,

RELIGIÖSE DENKMALE FÜR KRIEGER

In einem Aufsatz über »Kriegerdenkzeichen im Felde und in der Heimat«, den Prof. F. W. Grombach im 9. Heft der »Plastik« veröffentlichte, lesen wir auf S. 79: »Bei Veröffentlichungen über Kriegerdenkmäler und Kriegergrabstätten findet man vielfach, anscheinend absichtlich, jeden Hinweis auf Glaube und Religion vermieden; ich finde das unrichtig. Neben den an den Krieg erinnernden Attributen kann auch das Symbol des Glaubens stehen, dadurch allein, meine ich, können diese Gedenkzeichen bei uns der Landbevölkerung nähergebracht werden, sie müssen neben der Erinnerung an die Kriegszeit, an die Gefallenen und die heil zurückkommenden Kriegsteilnehmer den einfachen Leuten auch in religiöser Hinsicht etwas sein, und werden ihnen darum, wenn dies der Fall ist, um so wertvoller und unentbehrlich«.



FRITZ FUCHSENBERGER FILIALKIRCHE KRAISDORF BEI EBERN (1912)
Vgl. Abb. S. 88 und 89

Dem Verfasser danken wir für seine Feststellung der eigentümlichen, von uns längst beobachteten Tatsache, daß sich mit Geräusch hervorgetretene Publikationen von Entwürfen für Kriegserinnerungen über alle Religion hinwegsetzen oder sie nur in dünnster Verdünnung zulassen. Wir danken ihm dafür, daß er von dieser traurigen Erscheinung bekennt: »Ich finde das unrichtig«. Nur möchten wir seine Begründung, die bloß eine Seite der Sache berührt, bestimmter fassen. Nicht allein aus Entgegenkommen gegen die Gefühle der »einfachen Leute«, denen man die Denkmäler durch Rücksichtnahme auf ihre christliche Gesinnung sympathischer machen muß, sondern aus Grundsatz wollen wir an den Denkmälern den religiösen Geist nicht missen. Von allen großen Gedanken und Gefühlen steht an erster Stelle unsere heilige Religion. Auf ihr beruhen die Gefühle, welche die wahre Vaterlandsliebe ausmachen, als auf einer unverrückbaren Grundfeste: Treue gegen die Obrigkeit, innere Opferwilligkeit gegenüber dem Gesetze, Pflichtgefühl wegen des allerhöchsten Herrn im Himmel, Selbstvergessenheit bis zum Tode für die Volksgenossen. Wahrhaftig, es wäre schon weit auf einer schiefen Ebene mit uns gekommen, wenn sich religiöse Gedenkzeichen an den Krieg und seine Opfer nur mehr für einfache Leute auf dem Lande, aber nicht für die sogenannten Gebildeten und die einfachen Leute in der Stadt eigneten. Gerade in den Städten, wo Auftraggeber und Künster in letzterer Zeit dem mündigen und unmündigen Publikum an Plätzen und Häusern selten mehr etwas anderes vorzusetzen wußten als: nackter Mann, nackte Frau, nackte überfütterte Kinder, wäre für Künstler und Auftraggeber eine Auffrischung ihrer Phantasie aus dem Jungbrunnen des Christentums und für die Gesamtheit ein Hinweis auf den Ernst des diesseitigen und jenseitigen Lebens vonnöten. Haben nicht bei Kriegsbeginn alle Volkskreise in Stadt und Land den Herrn über Leben und Tod, den Lenker der Schlachten inbrünstig angerufen? Bekunden draußen im Felde nicht auch zahllose Krieger aus den Städten gläubigen Sinn? Erheben nicht Für-



FRITZ FUCHSENBERGER — FILIALKIRCHE KRAISDORF

Malerei von Max Roßmann, Metallaltar ausgeführt von Cosmas Leyrer

sten und Vornehme, hochgebildete Männer und Frauen gemeinsam mit einfachen Leuten in den Gotteshäusern unserer Städte ihre Hände um des Allmächtigen Schutz für das Vaterland und seine Verteidiger? Soll es dann, wenn der Krieg mit Gottes Gnade hoffentlich siegreich beendet ist, auch mit dem Danke aus sein?

Der Klerus darf auf diesem Gebiete auf seiner Hut sein und möge rechtzeitig eingreifen, wobei die gebildeten Laien ihm freudig zur Seite stehen sollten, sie haben allen Grund dazu. Der Blinde könnte allgemach sehen, daß die christliche Kunst nicht Steckenpferd oder Luxus ist, der zu allerletzt kommt.

S. Staudhamer

FRIEDHÖFE UND KRIEGSGEDENKZEICHEN

Ein Vorschlag

In einer Zuschrift aus München wird ausgeführt: »Zahllose Familien sahen Söhne, Gatten oder Brüder, selbst den Vater draußen auf dem Schlachtfelde fallen, die teuern Ueberreste ruhen in fremder Erde, denn nur die wenigsten konnten sie heimbringen lassen. Und so viele der Hinterbliebenen möchten doch eine Erinnerungsstätte an das gefallene Mitglied der Familie haben, nicht bloß an einem Denkmal mit dem Namen aller, sondern an einem Plätzchen, das speziell ihnen geweiht ist.« Dann wird die Frage aufgeworfen, ob nicht die städtischen Behörden zu gewinnen wären, leer gewordene Stellen im alten nördlichen Friedhof zu München, der aufgelassen wird, abzutreten, damit dort für in der Fremde begrabene Krieger aus München Erinnerungszeichen, Kreuze, Kapellen u. dgl. errichtet werden könnten. Mit letzterer Frage haben wir uns an dieser Stelle nicht zu befassen; doch glauben wir den in der Zuschrift niedergelegten Gedanken verfolgen zu sollen.

In den städtischen Friedhöfen pflegen sich an alle inneren Wände der Umfassungsmauern Grabdenkmäler anzulehnen. Auch auf dem Lande geschieht vielfach das gleiche, häufig leider noch dazu in recht unglücklicher Weise; da die Friedhöfe auf dem Lande mit niedrigen Mauern eingefaßt sind, so ragen die an ihnen angebrachten Grabsteine zur Hälfte über die Einfriedung empor und zerschneiden unschön



FRITZ FUCHSENBERGER FILIALKIRCHE KRAISDORF

Hochaltar mit den Apostelbildern von Max Roßmann

die Mauerlinie, der auf diese Weise alle Ruhe und der Eindruck des Umschließens genommen ist. Wo es noch freie Stellen an der Innenseite einer Friedhofsmauer gibt, wäre die Anbringung von Epitaphien, die sich dem Gemäuer bescheiden einordnen, zu begrüßen. In Städten könnten die öden Außenwände der Gottesackermauern es sehr wohl vertragen, wenn sie durch edle Gedenktafeln für in fremder Erde bestattete Krieger geziert würden. Namentlich gilt das von Wänden, die dem Verkehr zugewendet sind. Auch auf dem Lande gibt es Friedhöfe, deren Ummauerung außen stellenweise zu plastischem Schmucke herausfordert, desgleichen, bei höher gelegenen Kirchen, Treppenaufgänge und Stützmauern, denen Gedenktafeln der erwähnten Art und Zweckbestimmung zur Zierde gereichen müß-



FRITZ FUCHSENBERGER — *K. Amtsgericht Eltmann* — ZIMMER DES VORSTANDES



FRITZ FUCHSENBERGER — *K. Amtsgericht Eltmann 1909* — ZIMMER DES VORSTANDES

ten. Schutzmauern an Straßen- und Eisenbahnbauten böten für derartige Zeichen der Pietät ebenfalls erwünschten Hintergrund. Von Seelsorgern und weltlichen Behörden aufgemuntert, sollten die Gemeinden den wohlhabenderen Angehörigen Gefallener oder den bessergestellten glücklich Heimgekehrten nahelegen, ihre religiöse und vaterländische Gesinnung durch Errichtung würdiger Erinnerungszeichen zum Seelenheil und zur Ehre der Ihrigen wie zur allgemeinen Erbauung zu betätigen.

Nicht zuletzt wären die Wände der Pfarr- und Filialkirchen und der Kapellen zur Aufnahme religiös empfundener und künstlerisch ausgeführter Gedenkzeichen in Malerei und Plastik den einzelnen Ortsinsassen oder einer Gemeinsamkeit von Ortsbewohnern anzubieten. Auch aufgelassene Friedhöfe und solche, deren Auflassung bevorsteht, könnten den Gemeindeangehörigen für private Erinnerungszeichen und Denkmäler, die sich auf die Kriegsteilnehmer beziehen, zur Verfügung gestellt werden. Bei einigermaßen planmäßigem Vorgehen könnten diese ehrwürdigen Stätten, welche die Überreste von vielen Generationen der Gemeindeangehörigen in ihrem Schoße bergen, auf dem angedeuteten Wege vor der Profanierung gerettet und zu heiligen Hainen umgestaltet werden, die dem ganzen Ort zu ewiger Zierde gereichen und höchst sinnige Denkmäler an unsere einzig große Zeit bilden würden.

Zur Lösung aller einschlägigen Fragen stellt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst jedermann ihren Rat und ihre künstlerische Beihilfe kostenlos zur Verfügung. Wer den Seinen ein religiös empfundenes künstlerisches Erinnerungsmal an den Krieg öffentlich aufstellt, bekennt vor aller Welt: Ich und mein Haus wollen dem Herrn und dem Vaterlande dienen!

S. Staudhamer



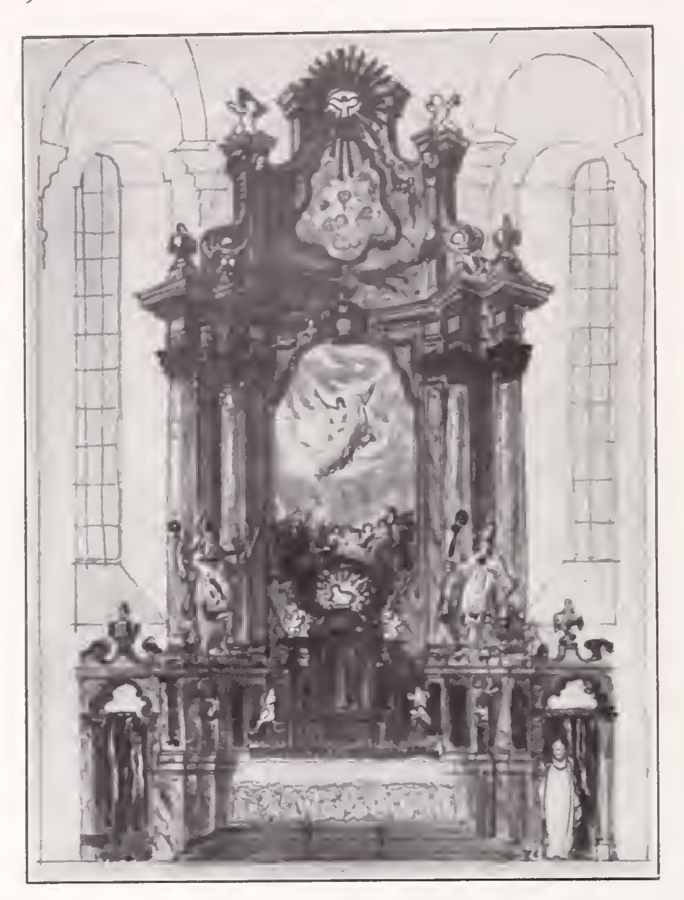
FRITZ FUCHSENBERGER KIRCHENRESTAURATION MÜRSBACH, B.-A. EBERN

Text S. 69

LEITSÄTZE FÜR WETTBEWERBE

An manchen Orten trägt man sich mit dem Gedanken, zur Erlangung von Entwürfen für Kriegsgedenkzeichen Wettbewerbe zu veranstalten, anderwärts werden Denkmalausschüsse auf diesem Wege folgen. Über das Wettbewerbswesen herrschen immer noch irrige Auffassungen, obgleich es an Aufklärungsarbeit nicht mangelt und die »Christliche Kunst« sowohl als auch »Der Pionier« jeden Anlaß benützt, um gewisse Mißstände zu bekämpfen. Deshalb wollen wir nach dem Grundsatz: »Steter Tropfen höhlt den Stein« wieder einmal auf die Hauptpunkte hinweisen, die bei einem richtigen Wettbewerb beachtet sein müssen [1]).

[1]) Wir verweisen auch auf den 1. Abschnitt im 1. Heft der »Konkurrenzen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, München, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.



F. FUCHSENBERGER SKIZZE ZUM HOCHALTARE DER STADTPFARRKIRCHE EHINGEN a. D. (1913)

1. Das Ausschreiben. — Zweck eines Künstler-Wettbewerbes ist die Erlangung von Entwürfen zu einem geplanten Werke der Kunst. Der Inhalt des Ausschreibens, auf Grund dessen die Künstler vom Wettbewerb nähere Kenntnis erhalten und das die Bedingungen aufzählt, muß mit aller Sorgfalt festgestellt werden. Dies läßt sich nur durch engste Zusammenarbeit der Veranstalter eines Wettbewerbes mit Männern erreichen, die auf dem Gebiete der Wettbewerbe Erfahrungen besitzen und mit Künstlern, welche das besondere Kunstgebiet, in dessen Rahmen ein Wettbewerb sich einreiht, durch eigenes Schaffen beherrschen. Alle Angaben müssen kurz und unzweideutig gefaßt sein, jene Forderungen, an welche man die Teilnehmer am Wettbewerb strenge binden will, sind genau von solchen Angaben auszuscheiden, die nur als Winke und Anregungen gemeint sind. Vorbehalte, durch welche der Zweck des Ausschreibens nachträglich umgangen werden könnte, sind nicht zulässig. Dem Verdacht, als könnte die Absicht bestehen, die eingelaufenen Entwürfe unter Umgehung der Urheber geschäftlich auszunützen, ist vorzubeugen. Der Zeitpunkt für die Einsendung der Entwürfe soll nicht zu knapp bemessen sein. Zu vermeiden sind Bestimmungen, welche den Bewerbern größere Geldauslagen verursachen. Das Ausschreiben hat sich darüber auszusprechen, ob sich alle Künstler am Wettbewerb beteiligen können, oder nur Künstler eines Landes, einer Vereinigung, eines Bezirkes, einer Stadt. Unzweckmäßig ist es, den Kreis der Berechtigten sehr eng zu ziehen.

2. Zusammensetzung des Preisgerichtes. — Über die Einsendungen entscheidet ein Preisgericht, das für diesen Zweck aufgestellt wird. Seine Zusammensetzung ist sehr wichtig und es ist zu trachten, hervorragende Kräfte dafür zu gewinnen. Das Preisgericht hat in erster Linie die künstlerischen Rücksichten zu wahren, weshalb die Mehrzahl der Preisrichter tüchtige ausübende Künstler sein und einige von ihnen demjenigen Kunstzweig angehören müssen, in welchen der Wettbewerb fällt. Die für den Eintritt in das Preisgericht in Betracht gezogenen Personen sind um ihre Zustimmung zu befragen und müssen sich im Falle der Annahme ausdrücklich mit dem Wortlaut des Ausschreibens einverstanden erklären. Alle Preisrichter müssen im Ausschreiben aufgeführt werden. Künstler, welche in das Preisgericht eintreten, dürfen sich am Wettbewerb nicht beteiligen.

3. Tätigkeit des Preisgerichtes. — Die Namen der Urheber der eingesandten Entwürfe bleiben dem Preisgericht und jedermann strengstens geheim, bis das Preisgericht seine Tätigkeit abgeschlossen hat. Die Entwürfe werden nach einem vom Verfasser willkürlich gewählten Kennwort (Motto) bezeichnet. Hat das Preisgericht sein Urteil gefällt und schriftlich niedergelegt, so stellt es die Namen der Urheber der mit Auszeichnungen bedachten Entwürfe fest, während alle übrigen Konkurrenten auch nach der Entscheidung jedermann unbekannt bleiben, soweit sie nicht selbst das Geheimnis lüften. Das Preisgericht hat bei seinen Entscheidungen jene Erwägungen in die Wagschale zu werfen, von denen das Ausschreiben bestimmt war, und deshalb bei Wettbewerben zur Erlangung künstlerischer Entwürfe zunächst einzig den Maßstab der Kunst, bei Wettbewerben für religiöse Kunstwerke den Maßstab religiöser Kunst anzulegen. Waren außer den künstlerischen Eigenschaften der Entwürfe nach dem Ausschreiben



FRITZ FUCHSENBERGER HOCHALTAR IN EHINGEN a. D.

Vgl. Abb. S. 92. — Text S. 70



FRITZ FUCHSENBERGER — HAUSGARTEN IM BISCHÖFL. PALAST ZU SPEIER (1912)

auch noch andere Bestimmungen zu berücksichtigen, wie Kostenpunkt, Aufstellungsort, Material, rein praktische Vorschriften, so hat das Preisgericht die Entwürfe auch daraufhin zu prüfen, wie es überhaupt in allem an den Wortlaut des Ausschreibens gebunden ist. Bestehen über eine Sache Zweifel, so muß sich das Preisgericht vor seinen Entscheidungen darüber durch Beratung und Abstimmung einigen.

4) Entschädigungen an die Teilnehmer am Wettbewerbe. — Für die besten Entwürfe werden Geldpreise ausgesetzt. Die für Preise bestimmte Summe muß im Ausschreiben genannt sein, sie muß in einem geziemenden Verhältnis zur Arbeitsleistung und zu dem für die Ausführung aufzuwendenden Betrage stehen, sie muß restlos ausbezahlt werden, über die Art ihrer Verteilung hat sich das Ausschreiben zu äußern. Je höher die Preise, desto sicherer ist der Erfolg des Wettbewerbes. — Außer Preisen können noch Ankäufe von Entwürfen in Aussicht genommen sein. Tüchtige Entwürfe, denen keine Geldpreise zuerkannt werden können, werden öfters durch Anerkennungen geehrt. — Es ist dahin zu trachten, daß der vom Preisgericht als beste Arbeit bezeichnete Entwurf oder doch einer der preisgekrönten ausgeführt und eine dahingehende Bestimmung in das Ausschreiben aufgenommen wird.



F. FUCHSENBERGER — KAPELLE STOCKHEIM (OFR.)

5. Engere Wettbewerbe. — Werden zu einem Wettbewerb einige wenige Künstler persönlich eingeladen, so bezeichnet man ihn als engeren. Jedem der Teilnehmer ist in diesem Fall für sein Projekt eine in dem Einladungsschreiben zu nennende bestimmte Summe zu entrichten. Auch müssen jedem Eingeladenen die Namen

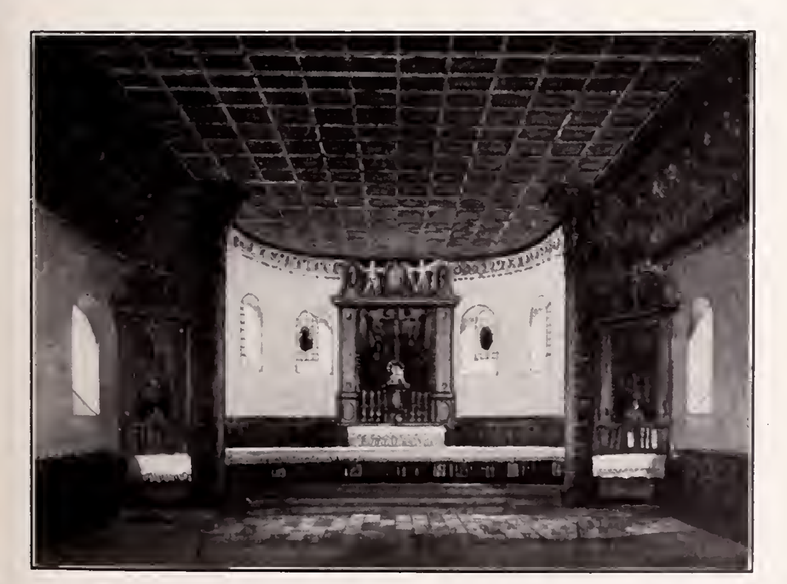
der Mitbewerber bekanntgegeben werden. Im übrigen gilt für die engeren Wettbewerbe alles, was bei allgemeinen Wettbewerben einzuhalten ist.

6. Erschlichene Wettbewerbe. — Ein infolge gewisser Gewohnheiten von Unternehmern lange schon wuchernder Krebsschaden frißt immer noch weiter: man veranstaltet geheime Submissionen, durch die man sich die Vorteile eines Wettbewerbes erschleichen will, ohne die aus einem richtigen Wettbewerb sich ergebenden Pflichten zu übernehmen. Wie das gemacht wird? Sehr einfach. Man teilt diesem und jenem und einem dritten — Künstlern und Unternehmern — mit, daß die Vergebung einer Arbeit, z. B. einer Kirchenausmalung, in Aussicht steht, legt dem Adressaten nahe oder stellt ihm anheim, einen Entwurf unverbindlich einzusenden, verschweigt aber, daß man in derselben Sache auch schon mit anderen in Verbindung getreten. Leute, welche die Kunst geschäftsmäßig betreiben, gehen ohne Bedenken darauf ein, da sie schon allerlei auf Lager haben und ihnen ihre Entwürfe nicht viel Kopfzerbrechen verursachen. Auch Künstler, die noch nicht hereingelegt wurden, geraten unschwer in die Falle. Auf diese Weise erhält der Fragesteller einige Entwürfe kostenlos zusammen; er trifft die Wahl, indem er sich ohne Beruf ein Richteramt anmaßt, an dessen Ausübung die gewiegtesten Fachleute nur mit Zagen herantreten; — er ruft aber auch gerechte Erbitteruug hervor und schädigt das Ansehen seines Standes. Meistens dürfte der Billigste den Zuschlag erhalten, die übrigen können sehen, daß sie ihre Entwürfe wieder zurückerlangen, ohne auch noch an ihrem geistigen Eigentum geschädigt worden zu sein, da vielfach geglaubt wird, ein vorgelegter Entwurf könne nach Belieben geplündert werden. Jeder Künstler sollte, bevor er eine Skizze auf eine Aufforderung hin vorlegt, tunlichst sich klar über seine Bedingungen bzw. das, was Rechtens ist, aussprechen, nämlich daß sein Entwurf, wenn ein Auftrag nicht zustande kommt, mit einer bestimmten Summe zu entlohnen ist und sein volles geistiges Eigentum bleibt, d. h., daß derselbe in keiner Weise von einem andern verwendet, umgearbeitet oder sonstwie ausgenützt werden darf. Mögen unsere Leser in ihrem Kreise den Unfug erschlichener Wettbewerbe bekämpfen; ob es den Schuldigen angenehm oder unangenehm in den Ohren klingt, muß ihnen begreiflich gemacht werden, daß sie etwas Tadelnwertes tun.

S. Staudhamer



FRITZ FUCHSENBERGER FILIALKIRCHE HASSENBACH



FRITZ FUCHSENBERGER KIRCHENINNERES

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Im November wurde die Einladung an die Künstler-Mitglieder versendet, Nachbildungen von Werken ihrer Hand behufs Vorlage an die diesjährige Jury zur Auswahl für die Jahresmappe 1916 bis zum 10. Dezember an die Geschäftsstelle (München, Karlstraße 6) einzusenden.



FRITZ FUCHSENBERGER GNADENKAPELLE
Erlach bei Weismain (1905). — Text S. 69

Ferner erging an die Künstler-Mitglieder die Einladung, an die obige Adresse zum gleichen Termin Originalwerke zum Ankaufe für die Verlosung 1915 gelangen zu lassen, da die Vorstandschaft beabsichtigt, die Ankäufe noch vor Weihnachten vorzunehmen.

Bei der Herstellung der heurigen Jahresmappe haben sich aus den durch den Krieg hervorgerufenen Verhältnissen Verzögerungen ergeben. Doch wird die Mappe in Bälde zur Versendung gelangen. Sie enthält vorzügliche Bildwerke und darf sicher auf freudige Aufnahme rechnen. Vertreten sind die Künstler: Bachmann, E. Endler, M. Frank, F. Zell, Fuchsenberger; — Blaser, Busch, Buscher, Hoser, Kittler, Resch, Balthasar Schmitt, Überbacher; K. Gerhard, Huber-Sulzemoos, Fritz Kunz, Locher, Theodor Nüttgens, B. Rice, Samberger, Schumacher, Leonhard Thoma.

AUS DEUTSCHEM BLUTE

Aus deutschem Blute kam er, deutschem Mark,
Der an Italiens Wände hingeschrieben
Sein übermächtig Hassen und sein Lieben.
All sein Bekenntnis, mutig, riesenstark.

Sein Geist — Teutonengeist, den nichts bezwingt.
Er rüttelt an des Weltalls Säulenpforten,
Ob sie ihn auch im Sturz begrabend morden.
Frei bleibt die Seele, ewig neu beschwingt.

In diesen Tagen, da sich Wall auf Wall
Zum Himmel türmt, der Völker Herz zu scheiden
Des Neides Pflüge tiefe Runen schneiden
Bleibt doch sein Namen uns geliebter Schall.

Denn er ist unser. Stamm von unserm Stamm.
Wie Shakespeare bis aufs letzte Wort Germane
Und er bleibt unser. Seine Ruhmesfahne
Soll aufrecht wehn auf unsrer Berge Kamm.[1])

M. Herbert

DER HANDKUSS

Ihr weißes Sterbekleid, brokatgewirkt,
Floß lang und schwer entlang des Sarges, Borden,
Ihr Antlitz einst so wegemüd und blaß
Und leidvergrämt, war wieder jung geworden.

Um ihre Lippen, sonst so herb gepreßt,
Flog eines Lächelns freigelass'ner Falter
Im Kerzenschein. Der Strahl der Ewigkeit
Nahm von ihr Lebens Bitternis und Alter.

Sie hatten ihr den Brautflor silberlicht
Ob Haar und Busen züchtiglich gebreitet,
Lorbeer und Rosen säumten ihr das Bett,
Sie war wie eine, die zum Feste schreitet.

Und ihre Hände lagen fein und schmal,
Als wollten sie das heiße Herz noch halten
Gebetverschlungen auf der Brust geschränkt,
Sie strahlten heller als die Seidenfalten.

So edle Hände hatte nie erschaut
Buonaroti in den langen Tagen
Der Lebenszeit. Er stand gebannt am Tode
Sollt er die Hände ihr zu küssen wagen?

Sie bot sie immer flüchtig nur zum Gruß.
Er meinte noch den leichten Druck zu spüren,
Den scheu sie wie mit Mädchenfingern gab:
Und nun — sie mit den Lippen zu berühren?

Jedoch er tat's. — Er beugte weinend sich:
Du große Seele kannst es nicht versagen!
Das letzte Zeichen meiner tiefen Treu
Soll deine Hand im Lichte Gottes tragen!

M. Herbert

---

[1]) Michelangelo glaubte von dem ghibellinischen Adelsgeschlechte der Grafen von Canossa abzustammen, dessen Stammutter eine Schwester des Kaisers Heinrich II. war. Diese Annahme war irrig; die Dichterin aber geht in ihrem markigen Sonett davon aus, um festzulegen, daß der große Meister durch die Tiefe und Männlichkeit seiner Kunst dem deutschen Wesen verwandt und teuer ist, wie denn auch die deutsche Forschung mit großer Hingebung dem Künstler nachgegangen ist. D. Red.

BERLINER SECESSION HERBST 1915

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Man wird allmählich älter und behäbiger, kauft sich ein Häuschen und sieht gern Gäste — aber beileibe keine ungeberdigen — bei sich. So hat sich jetzt die alte, die Stamm-Secession nahe ihrem früheren Heim den Gartentrakt eines Berliner Mietshauses gebaut, mit einem für Plastikzier geeigneten Gärtchen, alles klein, aber mit der Absicht mehrerer Ausstellungen im Jahr und auch einer sonstigen Hergabe der Räume für künstlerisches Leben mehrfacher Art.

Die erste eigene, in der Gesamtzählung 27. Ausstellung fand hier vom Oktober bis Dezember 1915 statt. Retrospektiv war sie in doppeltem Sinn: einerseits wieder durch eine Zusammenstellung alter Meister, andererseits durch das Ueberwiegen eines mit der Zeit von selbst kommenden konservativen Zuges, sowie durch das Fehlen einer Schicht neuester Opposition, das ja schon durch das Zurücktreten des Auslandes erklärlicher wird. Man hatte das Gefühl, die Ergebnisse der gesamten Secessionsarbeit wie ein abgeschlossenes Kapitel der Kunstgeschichte überblicken zu können.

Die eigentlich retrospektive Abteilung brachte vor allem neben Bildnissen von W. Leibl eine Ergänzung seines »Kreises« durch Franz Schider: dessen »Dame mit Kind« ist alte Kunst im guten Sinne des Wortes; wenn aber dessen »Weihnachten bei Leibl« als eine Parodie oder Karikatur oder wenigstens Entwurfsskizze vorgeführt wäre, so würde man es wohl gerne so hinnehmen. Die mehreren Bilder von Ad. Menzel sind bei dem hier mit ihm getriebenen Kult keine Ausgrabung, erfreuen jedoch immer wieder durch scharfen Situationsausdruck, beispielsweise in der Darstellung von Ministranten, die sich an einem Altare zu schaffen machen, oder in der des Arztes mit seiner ängstlichen Patientin. Aus H. v. Marées spricht weniger als aus A. Feuerbachs »Mädchen mit totem Vogel« und seiner »Grablegung Alarichs I.«, die der Künstler wohl nur als Skizze betrachtet hat, während sie von einem Heutigen voraussichtlich als fertiges Reduktionswerk ausgegeben werden würde.

Auch in der Gegenwarts-Abteilung muten einige wie retrospektiv und hiemit als historisch gesichert an. Was aber A. A. Oberländer dem bäuerlichen Leben abgewinnt, mutet zugleich als frischeste Jugend an. Neben einem echten rechten Sommergemälde H. Thomas stehen zwei Bilder von C. Strathmann, die diesen vordem vielleicht verblüffendsten Secessionisten als einen Meister lieblicher und subtiler Durcharbeitung der Pflanzennatur zeigen: sein »Frühling« von 1913 und seine »Vase mit Feldblumen« können den radikalsten wie den traditionellsten Geschmack befriedigen. Und wenn man L. Ury bereits für ein Inventarstück aus den Anfängen der Moderne halten konnte, so mag man es vielleicht vor dem verschwimmenden Gelb und Grün seiner Gemälde »Holländische Mühlen« und »Bei Rotterdam« bestätigt finden; allein seine »Sintflut« (von 1906) dringt darüber zu einer neuen Monumentalkraft vor.

In der Bildnismalerei hebt sich neben der Benützung des Porträts für Formeneigensinn eine Kunst sowohl der sorgfältigeren Durcharbeitung wie auch der seelischen Vertiefung heraus. In ersterer Hinsicht fällt H. Reifferscheids Bildnis einer an einem Spiegeltisch sitzenden Dame auf — man möchte meinen, ein neues Verfahren farbiger Graphik vor sich zu haben. In letzterer Hinsicht ragen L. v. Königs Bildnisse mit ihrer fahlen (besonders für das »einer gelähmten Dame« passenden) Farbe hervor; und das frischflotte »Herrenporträt« J. Oppenheimers wird durch ein ähnlich anmutendes Stilleben desselben, »Feuerlilien«, ergänzt.

Vielleicht darf man als das Hauptergebnis der ganzen Sezessionsgeschichte eine Kunst der markant charakteristischen Vereinfachung bezeichnen. Nicht nur das Ganze wird auf wenige Formelemente zurückgeführt, wie z. B. in W. Röhrichts »Damenporträt«: auch reichliche Einzelheiten werden auf Einfachstes und auf so Gleichartiges reduziert, daß dann die Gesamtwirkung, wie wenig reizvoll sie auch sonst sein mag, doch gut »zusammengeht«. Dies gilt besonders von F. Heckendorfs »Berliner Vorortlandschaft« und noch mehr von seinem vielleicht berühmt werdenden Kriegsbild »Notbrücke. Uebergang über die Angerapp«. Auch auf die über B. Beckers »Günzburg« liegende einheitliche Blässe darf hingewiesen werden.

Das Markante wird hier allerdings manchmal bis zur Unerquicklichkeit derb naturalistisch. Nicht immer versöhnt damit eine Kraft der Charakterisierung, am ehesten noch in den Gemälden des jetzigen Vorsitzenden L. Corinth. Neben Stilleben, für die jedoch seine Kunst wahrlich nicht still genug ist, bringt er ein gut sprechendes Doppelporträt zweier Sezessionisten und als ein Hauptstück der Ausstellung sein »Weib Potiphars«. Auch hier würde man wohl noch befriedigter sein, wenn man diese Gegenüberstellung des üppigen Frauenaktes und des mönchsartigen Joseph eher als eine burleske Kapuzinade betrachten dürfte. Verwunderlicher aber ist, daß Frau Corinth (C. Berend) ihrem weniger kraftmeinernden Geschmack doch einen solchen gräßlichen »Menschensalat« abgewinnen konnte, wie es ihre »Steinigung« ist. Wieder erträglicher wirkt die Schärfe einer markanten Naturalistik in H. Krayns »Großstadt«; käme noch mehr Innigkeit dazu, so könnte man beinahe an den Belgier E. Laermans denken.

An ruhigerer, leiserer, anmutigerer, intimerer Kunst fehlt es nun auch nicht. Selbst T. T. Heine — »Eine Brücke bei München« — wird zart und fein. Dem stillen Leid des »Polnischen Flüchtlings« von H. Struck ist im Grunde verwandt die anspruchslose Freude, die M. A. Stremel mit seiner »Walfischgasse in Ulm im Siegesschmuck« (mitten rückwärts der Münsterturm) kündet. Auch Landschaften erfreuen in ähnlicher Weise: so die Frühlings- und Sommerlyriken von P. Franck; so E. Bischoff-Culms »Abend am Kurischen Haff« (eine rechte Freiluft). Und der frühverstorbene Kölner E. Altmann prägte in seinem »Spaziergang« eindrucksvoll die Einfügung eines Wanderers in eine Wind- und Wetter-Landschaft aus.

Spezifische Darstellungstechniken stehen reichlich zur Auswahl da. Mit Flecken wird nach wie vor gespielt — in V. Friedemanns »Felsiger Insel« oder in einem Offiziersporträt E. Spiros; E. Kuithan aber kann doch Wertvolleres leisten als seine »Sonne«. Anderswo werden die Flecken wieder mal zu Nudeln — in H. Gersons »Flucht« und »Der Morgen« (Arbeitergang zur Fabrik); dann steigert sich der Nudelstil zu einem Holzscheitstil — in M. Caspar-Filsers »Vorstadtgärtnerei«. Was in der Ateliersprache »Schmiß« heißt, fehlt am wenigsten und wird dort am interessantesten, wo es im kleinen zur Geltung kommt; aus solchen Elementen setzen sich etwa P. Bachs »Großstadt« und O. Erichs »Turmbau« (in einer Gegend von Laubenkolonien) zusammen, und das einheitliche Lila des »Ziegen«-Bildes von A. E. Herstein ist das zartere Resultat einer heftigeren Technik. Eine flockigere Flottheit und Zartheit, klar in den Gesichts- und wirrer in anderen Partien, fast eine Verbindung von Rokoko und Radikalismus, liegt in R. F. K. Scholtz' »Bildnis einer jungen Dame«. Wer das Ineinanderweben von Lokal- und Reflexfarben studieren will, dem hilft wohl W. Jordans blaugrüne »Rast im Walde«. Und die gelbgrünen Flächen mit weißer Mitte aus M. Melzers früherer Großgraphik finden sich wieder in »Schwere Artillerie in Przemysl«.

Graphik selbst fehlt diesmal um so eher, als ihr bald

wieder eine Sonderausstellung gewidmet werden soll. Die Lithographien ›Krieg und Kunst‹ von mehreren der Aussteller bieten über den Typus sezessionistischer Graphik hinaus nichts wesentlich Neues. Hervorragend: Bischoff-Culms zerstörtes Gehöft mit trauernder Frauengestalt; E. Büttners Wagen mit Kriegsfurie stimmt besser als sein ›Spuk‹-Gemälde; E. Opplers gefangene Russen sind ein beredter Ausdruck.

Bei all dem bleibt für eine christliche Kunst in anderem als bloß stofflichem Sinn kaum etwas übrig. Immerhin findet sich etwas wie eine religiöse Innigkeit in zwei Bildern von E. Klossowsky, der bisher am ehesten durch Buchwerke über französische Künstler bekannt war, und zwar besonders in seinem ›St. Hubertus‹. Der ›St. Georg‹ — mit ebenso unnötig kleinem Format, wie andere Modernitäten eine Kleinigkeit in Überformat bringen — leidet auch unter Unklarheit; soweit man durch sie hindurchdringt, kann man an der betenden Frauengestalt im Hintergrund und — wenn wir nicht mißverstehen — an der den Ritter auf dem Pferde begleitenden Madonna Gefallen finden. Die ›Prozession in Bagni di Lucca‹ von B. Becker mag erwähnt, W. Jaeckels ›St. Sebastian‹ trotz eines modischen Rotgelb als Aktbewegungs-Studie hervorgehoben sein. Des nämlichen Künstlers ›Sturmangriff‹ ist wuchtig und läßt die Darstellung glaubhaft erscheinen; allmählich aber möchte man von so ›Transitorischem‹ doch wieder befreit sein. —

In der plastischen Abteilung führt sich ein Neuling, F. Huf, recht günstig durch einen Akt ›Stehendes Mädchen‹ ein (der überhaupt nachlässige Katalog nennt das nämliche Werk als Illustration ›Gehende Frau‹). Wäre das Werk in dauernderem Material ausgeführt, so würde seine, durch einen Leidenszug im Gesicht noch gesteigerte Bedeutung wohl verstärkt sein. Als eine ›Studie in Holz‹ mag auch der kleine weibliche Akt von J. A. Murmann erwähnt werden, K. Geldmachers ›Eva‹-Statuete aber doch nur als Beispiel für eine Forcierung von Seltsamkeit.

Was sonst in diesen Ausstellungen E. Barlach leistete, leistet diesmal F. Metzner: leidensvolle Frauengestalten in architektonisch vereinfachenden Formen und anderes — worunter aber die Gartenplastiken doch wenig locken. Monumentaler ist E. Wencks umfangreiches ›Modell zum Eugen-Richter-Denkmal in Berlin‹, das den Parlamentarier in der Situation eines wuchtigen Auftretens zeigt.

Reich an technischen Verschiedenheiten und zum Teil auch an seelischem Ausdruck waren plastische Bildnisse. Gegenüber dem glatt ausgeglichenen von V. H. Zwinz zeigen die von E. Wenck und besonders von M. Müller eine Fleckentechnik; in einem Frauenporträt des letzteren tritt sie auf der Mittelpartie des Gesichtes zugunsten einer ruhigeren Ausgeglichenheit zurück. Sodann steht dem scharfmarkigen Bronzebildnis H. Schaefers die gleichsam verschleierte Büste von L. L. Wulf gegenüber. Wer sich in die exotischen Künstlichkeiten modernster Plastik hineingelebt hat, mag an J. Schiffners ›Aegyptischem Kopf‹ und mit mehr Recht an G. Kochs ›Masken‹ Gefallen finden. Daß A. v. Hildebrand mit seiner ›Büste Ihrer Kgl. Hoheit der Herzogin Karl Theodor von Bayern‹ (Bronze) eine Meisterleistung an — in doppeltem Sinn — adeligem Ausdruck geschaffen hat, ist begreiflich.

Spezialliebhaber konnten an den — in älterer Weise kräftig plastischen — Plaketten von W. Lohbach und an dem reichlichen farbig glasierten Steinzeug mit Porzellan-Einlagen, allerlei Getier darstellend, von E. Pottner mannigfaches Gefallen finden.



WETTBEWERB FÜR GLASMALEREIEN

Bei dem Wettbewerbe, den heuer die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltete und dessen Ergebnisse im März ausgestellt waren (vgl. Heft 7 dieses Jahrgangs) gab es auch eine Gruppe von Glasmalerei-Entwürfen. Mit Fug waren sie mitberücksichtigt worden, sind doch die Erzeugnisse dieser Kunst vermöge ihrer starken dekorativen Eigenschaften, welche das Auge in Anspruch nehmen und die Aufmerksamkeit auf die in dieser Weise ausgeführten figürlichen Darstellungen, Inschriften usw. lenken, in hervorragendem Maße befähigt, für die Zwecke der Kriegserinnerungen verwandt zu werden. Aus derselben Erwägung heraus wurde seitens des Verbandes deutscher Glasmalereien heuer ein Wettbewerb ausgeschrieben. Er sollte ursprünglich schon im Mai zum Austrag gebracht werden, doch verursachten die Ereignisse des Krieges Störung und Verzögerung. Erst jetzt ist man imstande, die eingereichten Entwürfe beim Kunstvereine zu München der Öffentlichkeit zu zeigen.

Wie angedeutet, ist der Zweck des Wettbewerbes der, Entwürfe für Glasmalereien zu erlangen, um dadurch die Erinnerung an die Ruhmes- und Heldentaten unserer Krieger festhalten zu helfen. Die Werke sollen zur Verwendung teils in weltlichen, teils in kirchlichen Gebäuden geeignet sein. Als selbstverständliche Bedingung galt, daß die Entwürfe künstlerisch und technisch einwandfrei wären. Zur Beteiligung waren alle Künstler deutscher und österreichisch-ungarischer Staatsangehörigkeit, auch wenn sie in neutralen Staaten leben, eingeladen. Inhaltlich hatten sich die Entwürfe auf den Weltkrieg zu beziehen; sie sollten kriegerische Taten oder denkwürdige Ereignisse verherrlichen, durften aber auch dem Andenken einzelner Gefallener gewidmet sein. Zwei Gruppen waren ins Auge gefaßt. Die eine sollte Glasscheiben mit weltlichen Darstellungen, sogenannte Kabinettscheiben, die andere kirchliche Gemäldefenster umfassen. Das Preisgericht war zusammengesetzt aus Vertretern des Verbandes deutscher Glasmalerei, Architekten und einzelnen Glasmalern. Preise gab es in Höhe von 500, 300 und 200 Mark, außerdem standen 100 Mark für Ankäufe zur Verfügung. Die Verteilung der Gesamtsumme ist schließlich, wie es öfter geht, auf andere Weise erfolgt. Die erste Gruppe erhielt vier Preise (250, 200 und zweimal 100 Mark), die zweite drei (zu je 150 Mark). Bedenkt man die große Zahl der zur Beteiligung eingeladenen Künstler, so muß die Menge der eingereichten Wettbewerbentwürfe verhältnismäßig gering erscheinen, besonders aber dann, wenn man sich des entsprechenden Verhältnisses bei dem Wettbewerbe der Deutschen Gesellschaft erinnert. Was eingereicht wurde, entspricht im allgemeinen den gestellten Bedingungen. Doch fehlt es nicht an Werken, die künstlerisch wie technisch zu Einwänden Anlaß geben. Nach der ersteren Richtung unzulänglich sind mehrere Entwürfe von futuristischer Auffassung. Bei einer Anzahl vermag die Zeichnung der Figuren nicht zu befriedigen, die nach expressionistischen Grundsätzen angelegt sind. Im ganzen scheint mir freilich, daß bei der von der Glasmalerei erforderten flächigen Behandlung und vorwiegend dekorativen Wirkung der Malerei, bei welchen es auf Modellierung weniger ankommt als auf starkes Kolorit, jene expressionistische Art nicht unbedingt auszuschließen wäre. Damit soll allerdings nichts zur Entschuldigung der Absichtlichkeit mancher groben Zeichenfehler gesagt sein. Die Technik, soweit sie sich besonders bei den in kleinem Maßstabe gegebenen Entwürfen für die Kirchenfenster beurteilen läßt, entspricht im allgemeinen der bewährten traditionellen. Willkürliche, die Farbenzusammenhange unnatürlich durchschneidende kommen wenig vor, ebenso nichtssagend regelmäßige. Was für Gläser verwandt

werden sollen, ist aus den Entwürfen nur mit Schwierigkeit zu erkennen, doch scheinen auch nach dieser Richtung hin die Grundsätze des guten Geschmackes zu walten, also wesentlich die edel wirkenden Antikgläser, nicht aber Opaleszent-, Kathedral- und ähnliche nicht empfehlenswerte Gattungen ins Auge gefaßt zu sein. Der Stil der entworfenen Glasmalereien entspricht mit wenigen Ausnahmen der Tatsache, daß das farbige Glasgemälde eine mosaikartige Zusammensetzung verschiedenfarbiger Gläser ist und zur Erhaltung seiner Natur auch bleiben muß. Nur gelegentlich kommt einmal ein Stück vor, welches nach Art der Tafelmalerei mit aufgetragenen Schmelzfarben und daher ohne Verwendung der Bleiruten gearbeitet ist. Kann somit das Ergebnis nach der künstlerischen und technischen Seite hin als günstig bezeichnet werden, so ist dies im großen Ganzen auch noch der des geistigen Inhaltes der Fall. Man darf anerkennen, daß die ausgesprochenen Gedanken, mögen sie auch nicht durchweg sonderlich neu oder tief sein, doch meistens eines schönen Schwunges des Vortrages nicht entbehren. Platte illustrative oder geradhin geschmacklose Werke sind nur in sehr geringer Zahl vorhanden.

Wir betrachten die prämiierten Entwürfe. In der Gruppe A (Kabinettscheiben) erhielt den ersten Preis Regierungsbaumeister Darr-Hannover (Motto »Tod und Sieg«). Die von ihm gezeichnete Scheibe besitzt hochovale Form. Um ein in der Mitte derselben konzentrisch angebrachtes Oval sind acht Felder gruppiert. In dem obersten befindet sich wieder eine kreisrunde Fläche. Auf ihr ist die Inschrift zu lesen »Der Tod ist verschlungen in den Sieg 1914—15«. Da jedes der Felder eine in sich abgeschlossene Darstellung enthält, so ist die Einteilung streng geometrisch; innerhalb dieser Bildflächen sind die Gläser mittels schmälerer Bleiruten zusammengefügt. Die Figuren sind heroisch und allegorisch, woraus der Künstler die Wahl überwiegend nackter Gestalten abgeleitet hat. Das Mitteloval zeigt ihrer zwei, die mit Schwertern in den Händen zum Kampfe gehen. Die Felder ringsum enthalten trauernd Dasitzende in Frontal- und Profilansicht, unten befindet sich die pietàartige Gruppe eines Toten, der von einer Frau beklagt wird. Die Färbung ist fast durchgängig hell, die Umrisse sind stark gezeichnet, kräftige Farben bieten nur die vereinzelt vorkommenden Gewänder. Die Wirkung der Scheibe ist tief, sowohl nach der künstlerischen wie nach der inhaltlichen Seite hin. — Den zweiten Preis erhielt Frau Erna Raabe, geb. Freiin von Holzhausen (Motto »Nach der Schlacht«). Eine einfache, auf sehr wenige Figuren eingeschränkte Darstellung weist einige Gefallene, über ihnen drei sich aufbäumende Rosse. Die Scheibe ist quadratisch. Von Farben sind nur Blau und Braun zur Verwendung gelangt. Die Zeichnung hat etwas Expressionistisches, ohne auszuarten. Vielmehr übt das Werk mit der Melancholie seines Kolorits und der Strenge seiner Komposition gute Wirkung. — Dritter Preisträger ist Wilhelm Wunderwald-Düsseldorf (Motto »Weltbrand«). Er bietet eine länglich achteckige Scheibe in einer reinen, nicht wie bei Darr mit einzelnen Farbenflecken durchsetzten Grisaillemalerei. In der Mitte sieht man die Erdkugel. Links von ihr schreitet ein deutscher Soldat an der Seite eines österreichischen zum Sturm, im Vordergrunde unten lauert ein Türke mit Krummsäbel, ein mächtiger Adler breitet seine Schwingen über dieser Gruppe aus. Auf der anderen Seite bemühen sich Vertreter der verschiedenen feindlichen Völker, die Erdkugel ins Rollen zu bringen, um ihre Gegner zu erdrücken. Rauch und Flammen umwallen diese Darstellung von allen Seiten. Die Linien der Verbleiung sind frei geführt und schließen sich den Umrissen der Figuren im großen Ganzen an. — Die mit dem vierten Preise bedachte Scheibe von Richard Mauck-München (Motto »Landsturm«) ist kreisrund. Sie vertritt jene zuvor gekennzeichnete Art der ohne Verbleiung ausgeführten Schmelzmalerei. Die anmutige Darstellung schildert vor der im Hintergrunde sichtbaren, an den Türmen der Frauenkirche kenntlichen Stadt München den Ausmarsch zweier Landstürmer. Der eine von ihnen nimmt Abschied von seiner Frau und seinem Kinde, die herzugeeilt kommen. Die Farben sind mannigfaltig und lebhaft und dürften im Verein mit der sympathischen Szene diesem Entwurfe zahlreiche Freunde gewinnen. — Auch von den nicht mit Auszeichnungen bedachten Entwürfen der Gruppe A möchte ich einige miterwähnen. Zweimal wiederholt sich das Motto »Heldengrab«. Die betreffenden Werke stammen ersichtlich von ganz verschiedenen Künstlern, von denen ein jeder auf seine Art tiefgehende Wirkungen zu erreichen wußte. Der eine zeichnete ein aus Birkenästen hergerichtetes Kreuz, an welchem ein Kranz hängt. Unten legt ein Adler einen Lorbeerzweig auf den Helm und Mantel des Gefallenen; der mit starker Einfachheit stilisierte landschaftliche Hintergrund ist von unten nach oben aus Dunkelviolett in Gelbgrau abgetönt. — Der andere viereckige Entwurf zeigt zwischen zwei als Seiteneinrahmung dienenden niedrigen Säulen ein lockiges kleines Mädchen; es steht an einem Grabe, auf diesem ist ein aus Baumästen gebildetes einfaches Kreuz aufgestellt, der Helm des Gefallenen hängt oben darauf. Der Hintergrund ist damasziert. Über dieser Darstellung sieht man in der Mitte ein Medaillon mit dem Kruzifixus, die Flächen rechts und links davon sind mit modern aufgefaßten Kriegsszenen erfüllt. Am unteren Rande des Bildes liest man auf einer Tafel ein kleines Gebet in Versen. Das Werk gehört für mich zu den sympathischsten der Ausstellung; echt deutsche Poesie in münchenerischer Auffassung lebt darin. — Der Entwurf »Heimkehr« zeigt zwei mit Blumen geschmückte Feldgraue vor einem warmtönigen Hintergrunde. — Von vier kleinen Einzelblättern, die von einer und derselben Hand gezeichnet sind, erwähne ich den schlichten und eindrucksvollen »Abschied von der Heimat« und das in bedeutender Auffassung entworfene »Kriegsbanner«, welches in den Händen eines nackten Reiters weht. — Noch erwähnt sei »Dreieinigkeit«, ein Entwurf mit den Wappen der Zentralmächte und der Türkei; unter ihnen befinden sich drei längliche, auf der Spitze stehende Dreiecke; in zweien sieht man je ein Schwert, in dem mittleren eine Fackel, alle umwunden mit Lorbeerzweigen. Den Fonds bilden Querstreifen in den Farben Schwarz, Weiß, Rot, Blau und Gelb.

(Schluß folgt)

BÜCHERSCHAU

Moderne Meister christlicher Kunst. Plastiker, Band 1: Georg Busch. Von Dr. Oskar Doering. 96 S. in groß 8°. Mit 88 Abbildungen im Text und 6 Tafeln. Verlagsanstalt Glaube und Kunst (Parcus & Co.) München 1916. Preis geb. M. 6.—.

Die kunstwissenschaftliche Literatur ist reich an Werken über Erscheinungen und Leistungen früherer Zeiten, beschäftigt sich auch in zahlreichen Schriften mit noch lebenden Meistern profaner Kunst, aber leider sehr spärlich sind bisher die Vertreter der religiösen Malerei und Plastik fortgekommen. Ein Unternehmen, welches darauf ausgeht, die in letzterer Richtung fühlbare Lücke auszufüllen, der Öffentlichkeit sine ira et studio zu zeigen, was wir an unseren großen Meistern neuester christlicher Kunst haben und von ihnen erwarten dürfen, verdient daher als zeitgemäß begrüßt zu werden. Es ist die Münchener Verlagsanstalt Glaube und Kunst (Parcus & Co.), die den Wagemut besitzt, inmitten der

Kriegszeit mit der Herausgabe einer Reihe solcher Einzelschriften zu beginnen. Eine Doppelreihe ist beabsichtigt; die eine soll Maler, die andere Plastiker behandeln. Ein erstes Heft sollte das Schaffen Gebhard Fugels schildern; der Krieg hat den Autor P. Ansgar Pöllmann an der Durchführung seiner Arbeit vorläufig behindert. So wurde denn mit der Plastikergruppe begonnen.

Das erste überhaupt erschienene Heft der neuen Monographien hat und erfüllt die Aufgabe, die Tätigkeit Georg Buschs zu schildern. Dr. Oskar Doering begründet seine Darlegungen auf eine kurze Betrachtung über moderne christliche Kunst im allgemeinen, erzählt dann von Georg Buschs Jugend, künstlerischer Erziehung und in großen skizzenhaften Zügen von dem späteren Leben des Künstlers, um sich darauf zunächst derjenigen Richtung von Buschs Lebensarbeit zuzuwenden, die für die christliche Kunst, ihre Vertreter und ihre Popularisierung so wichtig ist — der organisatorischen. Man darf hoffen, daß durch die eingehende Schilderung dieser Dinge, wofür der Verfasser auch eigene Aufzeichnungen Buschs im Wortlaute wiedergibt, die Öffentlichkeit noch mehr denn bisher auf die Bedeutung der durch seine Initiative ins Leben gerufenen Einrichtungen aufmerksam werden, von ihrem Nutzen sich überzeugen und sich bereit finden wird, sich nehmend und gebend daran zu beteiligen. Für die Hebung des Wertzustandes der christlichen Kunst, für die Besserung der wirtschaftlichen und damit auch der sozialen Lage der christlichen Künstler sind Buschs Gründungen: der Albrecht Dürer-Verein, die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, die »Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH, und die künstlerisch wertvolle, dabei volkstümliche und billige Monographienreihe: »Die Kunst dem Volke« (herausgegeben von der »Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst«) von einer Bedeutung, deren Tragweite sich vorläufig nur ahnen läßt.

Hätte Georg Busch nichts anderes geleistet, als alle diese Dinge ins Leben zu rufen, so verdiente er schon als eine der auf dem Gebiete der Kunst und Kunstfürsorge erheblichsten Personen anerkannt zu werden. Nun ist er doch aber vor allem selbst schaffender Künstler, und zwar der Besten einer. — Ihn als solchen zu würdigen, seine Werke zu prüfen, zu ordnen, zu schildern, ist der Zweck, welchen das Doeringsche Buch in erster Linie zu verfolgen unternimmt. Dem Verfasser kam es darauf an, die in Buschs künstlerischer Wirksamkeit enthaltenen und ausgedrückten Gedanken klar zu legen und zu erweisen, in welcher Art und nach welchen Richtungen diese Gedanken wirksam und fruchtbar geworden sind. Doering sieht also von chronologischer Erzählung ab und ordnet Buschs Werke nach inhaltlichen Gruppen. Um aber dennoch die zeitliche Reihenfolge nicht aus den Augen zu verlieren und auch dem nachprüfenden Blicke die im Laufe der Zeit sich äußernden Stilverschiedenheiten und Entwicklungsphasen zugänglicher zu machen, ist nicht allein jeder Abbildung eines Kunstwerkes die Jahreszahl seiner Entstehung hinzugefügt, sondern anhangsweise dem Buche auch noch ein nach der zeitlichen Reihenfolge geordnetes Verzeichnis der abgebildeten Werke beigegeben worden. So erfüllt der Text alle äußeren und inneren Anforderungen.

Die Reihe der von Busch gestalteten Gedanken und Motive wird, wie es bei einem Künstler der christlichen Richtung sinngemäß ist, durch die Betrachtung seiner religiösen Werke eröffnet. Man sieht die von ihm geschaffenen Altäre, so den in romanischem Stil gehaltenen Hroznata-Altar zu Tepl, den Altar zu Homburg, man bewundert den in ausführlichen Darlegungen geschilderten herrlichen Kreuzweg der Münchener St. Paulskirche, dem sich jener der Ludwigshafener Dreifaltigkeitskirche als schlichteres, aber an künstlerischen Qualitäten nicht geringeres Seitenstück anschließt. Gleich danach folgt ein wichtigstes Stück der Kunst Georg Buschs, das 1912 entstandene Begräbnis Christi, jenes Gruppenwerk, welches die Vorzüge der Freiplastik mit denen des Reliefs vereinigt, den geschilderten Vorgang mit außerordentlicher Tiefe der Charakterisierung und Empfindung erfaßt und zugleich ein Meisterwerk der Bronzetechnik ist. Von hier ergibt sich von selbst der Übergang zu den Grabmälern. Ausgezeichnete sind darunter, wie das Matthäus Müllersche in Eltville, das Frhr. von Hertlingsche in München, das Abelsche in Dießen. Reich an Schönheit und erfüllt von majestätischer Hoheit sind besonders die auf diesen Grabmälern erscheinenden Heilandsgestalten. Mit ihnen wetteifern, ergreifend durch Innigkeit und himmlische Erhabenheit Buschs Madonnen. Zu den schönsten gehört die in ihrer Form gotisch anmutende aus Deutsch-Krawarn, ferner eine aus dem Besitze des Prinzen Johaun Georg von Sachsen; zart und hold ist die jugendliche Mater amabilis. An die Verkörperungen Christi und Mariä schließen sich diejenigen zahlreicher Heiligen. Hier begrüßen wir außer manchem schon Bekannten (z. B. Antonius, Hubertus, Augustin mit seiner Mutter Monika, Paulus und andere mehr) auch verschiedene neuere. Erst 1914 entstanden ist eine für Bamberg bestimmte Gruppe des Kaisers Heinrich II. mit seiner Gemahlin Kunigunde, ein Werk voll prächtiger Personenschilderung und starker, edler Wirkung der Formen.

Mit entsprechendem Übergange kommt das Buch allmählich auf die Darstellungen von Personen neuer Zeit. Hierbei bleibt es mit der Schilderung der großen, von Busch geschaffenen Bischofsgrabmäler noch auf jenem Grenzbezirke religiöser Kunst, wo diese sich mit der des Profanbildnisses berührt, um dann ganz auf dieses Gebiet überzulenken. Niemand wird ohne Bewunderung sehen, welcher ausgezeichnet naturwahren Charakterschilderung dieser Künster fähig ist. Bildnisse wie die der Bischöfe Haffner, Leonrod, Riedel, Stein usw., der Emilie von Ringseis, Martin Greifs, des Grafen Preysing stellen ihren Anfertiger mit in die erste Reihe der Porträtbildhauer. Als feinen Beobachter des Lebens hat er sich von Anfang her bewiesen z. B. mit dem »Verlorenen Sohn«, ganz besonders auch mit seinen Kinderstudien: dem »Betenden Mädchen«, dem »Vaterunser«, dem etwas realistischen »Schreihals« usw. Aus diesem Reiche der Wirklichkeit führt Doerings Monographie dann wieder hinaus in das der profanen Allegorie. Hierher gehört der Augsburger Herkulesbrunnen, vor allem aber das ausgezeichnete Friedensdenkmal, welches Busch 1911 in Groß-Steinheim aufstellen durfte, der Stadt, wo er seine Jugend verlebt hat. — Die Illustrationen genügen durch ihre beträchtliche Zahl auch weitgehenden Ansprüchen, interessieren durch viele bisher nicht veröffentlichte Stücke, erfreuen durch ausnahmslos vorzügliche technische Ausführung. Die Verlagsanstalt hat das Buch vornehm ausgestattet. Man darf nach dieser ersten Probe auf die folgenden Bände gespannt sein.

Dr. Martin Hilgenroth

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KUNST
FRITZ KUNZ
XII. JAHRGANG
1. JANUAR 1916
HEFT 4
INHALT:
Der Meister des Kottingworther Altars. Von Felix Mader. — Die neue Pfarrkirche in Milbertshofen und ihre Deckengemälde. Von Dr. Adolf Feulner. — Der Grundgedanke von Raffaels Bild der hl. Cäcilia. Von S. Staudhamer. — Der Christusdom zu Drontheim. Von Hugo Steffen. — Die neue Kirche zu Straßdorf bei Gmünd. Von Ludwig Schwenk. — Entscheidung des Preisgerichts im Wettbewerb um Entwürfe von Denkmälern für die gefallenen österreichischen Krieger im Weltkrieg 1914/15. Von Richard Riedl. — Vermischte Nachrichten. — 44 Abbildungen im Text. — Farbige Sonderbeilage: B. Locher und Andr. Müller, Krankenheilung.
OKT. 1915—SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE M. 1.25
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN





B. Locher et Andr. Müller pp. 3136 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

Sana me, Domine, et sanabor; salvum me fac, et salvus ero. Jer. XVII



ALTARSCHREIN AUS DER KIRCHE IN KOTTINGWÖRTH BEI BEILNGRIES, DIÖZ. EICHSTÄTT
Vgl. die Abb. S. 101—103. — Text S. 100

DER MEISTER DES KOTTINGWÖRTHER ALTARS

Von FELIX MADER

(Hierzu die Abb. S. 97—111)

Das Gebiet des ehemaligen Hochstiftes Eichstätt bewahrt einen reichen Schatz von mittelalterlichen Holzskulpturen. Längere Studien führten mich auf die Spur eines Meisters, der von den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts bis in die Frühzeit des folgenden seine Tätigkeit entfaltete. Die örtliche Verteilung der in Frage kommenden Schöpfungen führt zu der Vermutung, daß er nicht in Eichstätt selber, sondern im Ostgebiet des Hochstiftes, in Beilngries, Berching oder Greding ansässig war. Die Kunst war eben damals nicht so an die großen Städte gebunden wie heute. Saß doch auch um 1480 in dem Dorfe Dietfurt, westlich von Eichstätt, ein Künster, der Hafner Vogel, von dem das Kloster Heidenheim im genannten Jahr die Tonfiguren der hl. drei Könige und ein Marienbildnis kaufte[1]). Auch wenn Vogel die Modelle nicht selber geschaffen haben sollte, ist die Notiz von Interesse. Der Dorfhafner lieferte sicher keine Minderwertigkeiten, sonst hätte Kloster Heidenheim nicht bei ihm gekauft.

Es steht also nichts im Weg, den Meister des Kottingwörther Altars in der romantischen Juragegend um Beilngries zu suchen[2]).

Seine Schöpfungen. Außerhalb der Mauern von Beilngries, am Abhang des Arzberges, liegt malerisch die Bühlkirche, ein spätgotischer Bau aus der Zeit des Eichstätter Bischofs

[1]) A. Gümbel i. Repert. f. Kunstwissensch., XXVIII (1905), S. 450.

[2]) Auch Würzburg bestellte im 17. Jahrhundert bei Bildhauern, die in Forchtenberg, Miltenberg, Windsheim wohnten. Vgl. F. Mader, Kunstdenkmäler der Stadt Würzburg, S. 690.





VERKÜNDIGUNG UND BESCHNEIDUNG VOM SPÄTGOTISCHEN HAUPTALTAR IN DER BÜHLKIRCHE BEI BEILNGRIES
Um 1480. — Text S. 99



GEBURT CHRISTI. — BÜHLKIRCHE BEI BEILNGRIES, DIÖZ. EICHSTÄTT
Um 1480. — Text S. 99

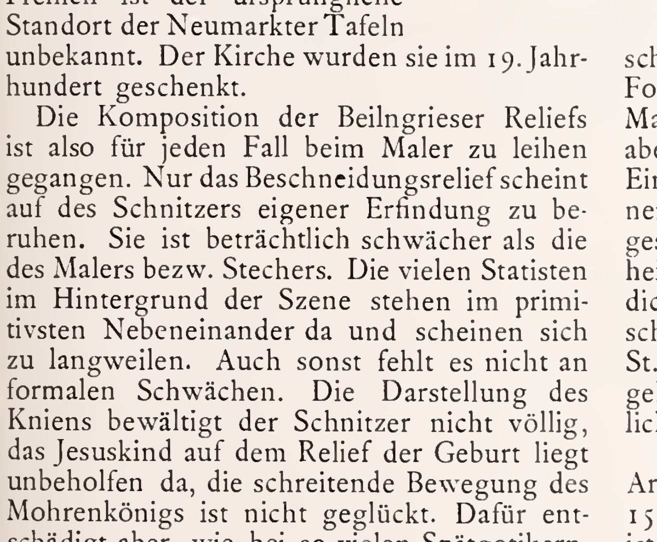


ANBETUNG DER KÖNIGE. — BÜHLKIRCHE BEI BEILNGRIES, DIÖZ. EICHSTÄTT
Um 1480. — Text nebenan

Wilhelm von Reichenau. Ein Schlußstein im Chor meldet, daß um 1476 am Chor gebaut wurde[1]).

Vom mittelalterlichen Hauptaltar der Kirche haben sich die Flügelreliefs erhalten: Verkündigung Mariens, Geburt und Beschneidung Christi, Anbetung der Weisen (Abb. S. 98—99).

Wie vielfach in der Spätgotik und Renaissancezeit gebräuchlich war, hat sich der Schnitzer in der Komposition der Szenen teilweise an Vorbilder angelehnt. Die Darstellung der Geburt Christi und die Anbetung der hl. drei Könige stimmt nämlich augenfällig überein mit den Tafelbildern in der Mariahilfkirche zu Neumarkt i. Obpf.[2]) Vermutlich benützten beide, Maler und Bildschnitzer, die gleichen graphischen Vorbilder. Es gelang allerdings nicht, dieselben ausfindig zu machen, weswegen mit der Möglichkeit gerechnet werden muß, daß der Schnitzer an die Bilder sich anlehnte. Die Möglichkeit besteht. Die Tafelbilder entstanden 1478, die Reliefs sind etwas jünger. Freilich ist der ursprüngliche Standort der Neumarkter Tafeln



unbekannt. Der Kirche wurden sie im 19. Jahrhundert geschenkt.

Die Komposition der Beilngrieser Reliefs ist also für jeden Fall beim Maler zu leihen gegangen. Nur das Beschneidungsrelief scheint auf des Schnitzers eigener Erfindung zu beruhen. Sie ist beträchtlich schwächer als die des Malers bezw. Stechers. Die vielen Statisten im Hintergrund der Szene stehen im primitivsten Nebeneinander da und scheinen sich zu langweilen. Auch sonst fehlt es nicht an formalen Schwächen. Die Darstellung des Kniens bewältigt der Schnitzer nicht völlig, das Jesuskind auf dem Relief der Geburt liegt unbeholfen da, die schreitende Bewegung des Mohrenkönigs ist nicht geglückt. Dafür entschädigt aber, wie bei so vielen Spätgotikern, die innere Vertiefung, die schlichte, unmittelbare Auffassung, die gehaltvolle Charakteristik. Das Schönheitsempfinden des Meisters zeigt durchgehends einen gewissen barocken Einschlag. Leben war ihm mehr als abgeklärte Form. Man sieht das an seinem Beilngrieser Marientypus: Anmut und Würde fehlt nicht, aber gesunde Kraft spricht bestimmend mit. Eine wahre Auslese scharfgeschnittener, sonnengebräunter Typen bieten die Männergestalten. Mit hingebender Treue und Sicherheit sind sie der Natur nachmodelliert. Der dickbackige Mohrenkönig ist gewiß realistischer als nötig wäre, aber Charakterköpfe wie St. Joseph und die beiden anderen Könige gehen über Durchschnittsleistungen beträchtlich hinaus.

Der Gewandstil ist stark von der weichen Art beeinflußt, die die drei ersten Viertel des 15. Jahrhunderts charakterisiert. Bezeichnend ist das Beschneidungsrelief. Aber das bewegte, flutende Barock, das mit Ende der siebziger Jahre einsetzt, spricht auch schon mit, zunächst noch zahm und schüchtern. Den Reliefs entstanden also bald nach Vollendung des Chorbaues der Kirche, um 1480.

Zwei Reliefgruppen im Diözesanmuseum reihen sich zunächst an. Sie stammen

[1]) Kunstdenkmäler der Oberpfalz, XII, B.-A. Beilngries, S. 18.

[2]) Dieselben, XVII, Taf. II.




SECHS APOSTEL AUS FREYSTADT
Text unten

scharfe, energisch durchgebildete Charakteristik wie die Beilngrieser Reliefs. Knorrige, sonnenverbrannte Gestalten, aber Gestalten voll kernigen inneren Lebens. Auch die knochigen Hände sind voll Ausdruck. Die Auffassung und Schnitztechnik des Meisters prägt sich aufs bestimmteste aus, der Faltenstil ist der der Beilngrieser Reliefs.

Ich komme zu dem erhaltenen Hauptwerk des Meisters, zum Kottingwörther Altar.

Eine Stunde unterhalb Beilngries liegt am Altmühlufer malerisch das uralte Kottingwörth mit seiner zweitürmigen Kirche. In der frühgotischen Veitskapelle des schönen Gotteshauses befand sich bis vor ungefähr vierzig Jahren der in Frage stehende Altar. Bischof Franz Leopold von Leonrod erwarb ihn unter Zustimmung der in Frage kommenden Stellen für die größere Kapelle des Bischofspalais in Eichstätt[2]).

Es handelt sich um einen Schreinaltar. Im Schrein befinden sich die fast lebensgroßen Statuen St. Vitus, Modestus und Kreszentia (Abb. S. 97). Die Innenseiten der Flügel sind mit vier Reliefszenen geschmückt: Taufe des hl. Vitus, eine Krankenheilung durch ihn, Peinigung durch die Schergen (Abb. S. 102), Martertod im Oelkessel (Abb. S. 103). Die Außenseiten schmücken gemalte Szenen aus St. Vitus' Leben, gute Bilder, die aber für uns hier nicht in Betracht kommen. Die Predella stammt von einem anderen mittelalterlichen Altar.

Der Kottingwörther Schrein strahlt jene tiefe, fesselnde Wirkung aus, wie sie allen wirklichen Kunstschöpfungen, mögen sie welcher Periode immer angehören, eigen ist. Der Reiz, den die lebendige Blume vor der gemachten voraus hat, ruht auf den in goldene Gewänder gekleideten Gestalten des Altars.

Zum erstenmal tritt uns hier der Meister mit seinem Können als statuarius entgegen. Und dieses Können ist bedeutend. In gerader, sicherer Haltung stehen die drei Schreinfiguren da, groß und schlank gebildet, in formenreicher Gewandung, die die Abhängigkeit vom körperlichen Substrat folgerichtig ausdrückt. Klar und übersichtlich gruppieren sich die

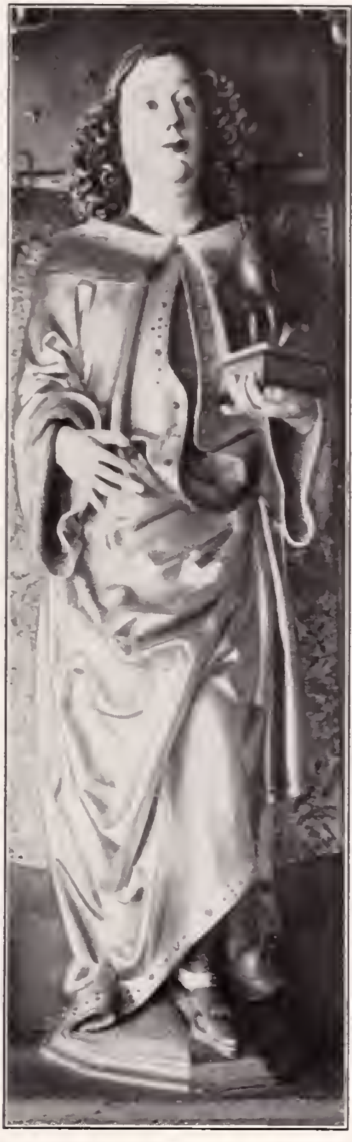
aus Freystadt[1]). Freystadt gehörte allerdings zur Pfalz, lag aber an der Grenze des Hochstiftes und zwar in nächster Nähe des Gebietes, das die meisten Schöpfungen unseres Schnitzers besitzt. Es handelt sich um zwei Gruppen von je drei Aposteln. Sie scheinen zu einer größeren Gruppe gehört zu haben, die den Tod Mariens darstellte. In den Gesichtszügen der Apostel malt sich nämlich durchgehends schmerzliche Ergriffenheit (Abb. oben). Die Mehrzahl schaut teilnahmsvoll auf einen Gegenstand bezw. auf eine Person, die in der Mitte der Gruppe sich befand, zwei erheben trauernd den Blick nach oben. Wahrscheinlich kniete Maria inmitten der versammelten Apostel, ein Typus des Marientodes, der ja öfter vorkommt. Veit Stoß hatte kurz zuvor die Szene auf seinem Krakauer Altar so geschildert, desgleichen manch anderer Meister.

Die Köpfe der Apostel zeigen dieselbe

[1]) Seb. Mutzl in Eichstätts Kunst, München 1901, S. 85.

[2]) Fr. X. Herb in Eichstätts Kunst, S. 61 f. — Ueber Kottingwörth vergl. Kunstdenkmäler des B.-A. Beilngries, S. 100 ff.







HL. MODESTUS HL. VITUS HL. KRESZENTIA

Figuren im Schrein des Kottingwörther Altars. — Vgl. Abb. S. 97. — Text S. 100 und unten

Drapierungsmotive, nur ausnahmsweise dringen die barocken Neigungen des Meisters und der Zeit durch. Bedeutend ist die Charakteristik. Ein Kopf wie der des Modestus gehört zu den Kabinettstücken der spätgotischen Plastik. Die beiden andern stehen nicht zurück. Die Charakteristik steht aber dem Künstler so hoch, bezeichnenderweise, daß er vor einer Nuance ins Genrehafte nicht zurückschreckt.

Die Hände dienen ihm dazu, die Figuren in seelischen Konnex zu bringen. Modestus und Kreszentia zeigen auf ihren Pflegling hin, auch ihre Gesamthaltung ist der Mittelfigur zugewendet. Also eine Art sacra conversazione.

Ich komme zu den Flügelreliefs. Sie sind sehr figurenreich, gedrängt komponiert, und zwar offensichtlich eigene Erfindung des Schnitzers. Graphische Vorlagen können nicht vorausgesetzt werden. Dem Beschneidungsrelief in Beilngries gegenüber fällt der Fortschritt in der Gruppierung auf: sie ist bewegter, flüssiger. Es fehlt auch hier nicht an formalen Schwächen, aber die übrigen Qualitäten wiegen sie weit auf, namentlich die markante Charakteristik. Letztere bildet den kürzesten stilkritischen Verbindungsweg mit den Beilngrieser und Freystädter Schöpfungen: überall die gleichen sehnigen und knochigen Männergestalten, die gleiche Art jugendlicher Erscheinungen. Vitus mit seinem breiten flächigen Typus gehört unbedingt in den gleichen Formenkreis wie die Beilngrieser Marienfigur und wie der Engel Gabriel auf der dortigen Verkündigungsszene (S. 98).



MARTYRIUM DES HL. VITUS
Vgl. Abb. S. 97. — Text S. 100

In der Gewandung klingt die ältere weiche Art noch mehr nach als in den Schreinfiguren.

Als Entstehungszeit kommen die neunziger Jahre des Jahrhunderts in Betracht.

Der bisher gewonnene Ueberblick ermöglicht es, zwei große Einzelfiguren als Schöpfungen des begabten Meisters zu erkennen. Zunächst eine Marienstatue auf dem nördlichen Seitenaltar in der Pfarrkirche zu Großhebing (Abb. S. 104 l.). Eine bedeutende Schöpfung! Entstanden ist sie ungefähr gleichzeitig mit den Beilngrieser Reliefs. Wie dort dokumentiert sich der Meister auch hier als begeisterter Realist. Sein Marienoriginal nahm er sich mitten aus dem Leben: eine junge Frau, stattlich, gesund und kräftig, nicht idealschön, aber eben ganz lebenswahr. Sinnend, nachdenklich wendet sie sich dem Jesuskind zu. Das Kind ist sehr schön. Den Formen des kindlichen Körpers zeigt sich der Schnitzer völlig gewachsen, die Bewegung ist frei und rhythmisch, der Ausdruck des schönen Köpfchens ungemein seelenvoll. Etwas wie Wehmut scheint aus dem Kind zu sprechen. Mit beiden Händchen hält es einen Apfel vor sich, jedenfalls den Paradiesapfel. Dieser Umstand erklärt die Stimmung bei Mutter und Kind. Also wie häufig bei den mittelalterlichen Madonnenmeistern eine sehr vertiefte Auffassung mit mystischen Anklängen.

Mit einem wahren Enthusiasmus für flutende und rauschende Formen bildete der Schnitzer die Gewandung Mariens: das Pathos der achtziger Jahre wollte seinen Tribut haben. Es muß sich aber dem weichen Stil anbequemen, in dem der Künstler aufgewachsen ist. Die Zugehörigkeit zum fraglichen Opus betreffend, wolle man den Typus Mariens mit der Beilngrieser Mariendarstellung vergleichen, namentlich am Dreikönigsrelief. Man vergleiche ferner



MARTERTOD DES HL. VITUS IM ÖLKESSEL
Vgl. Abb. S. 97. — Text S. 100

den hl. Vitus am Kottingwörther Altar. Der gleiche persönliche Stil, auch die gleichen technischen Manieren prägen sich mit der wünschenswertesten Erkennbarkeit aus.

Die zweite Figur steht jetzt in der Kirche zu Esselberg, in der Nähe von Großhebing. Es handelt sich um eine Apostelstatue, gegenwärtig durch die nicht glückliche Beigabe eines Lilienstengels als St. Joseph charakterisiert (Abb. S. 105). Das Bildwerk befand sich früher in Großhebing in Privatbesitz, stammt also möglicherweise aus der dortigen Pfarrkirche. Die Figur ist etwas jünger als die Großhebinger Madonna und etwas älter als der Kottingwörther Altar. Die künstlerischen Qualitäten der Schreinfiguren des genannten Altars kommen auch der Esselberger Statue zu. Der Typus des vollbärtigen Apostels findet sich wieder in Beilngries auf dem Beschneidungsrelief und in Berching auf dem Sippenrelief (Abb. S. 106), wovon sogleich die Rede sein wird. Die Gewandung bewegt sich in reichen, volltönenden Rhythmen. Das Bedingtsein durch den Körper ist aber weniger ausgedrückt als das am Kottingwörther Altar der Fall ist.

Der eben erwähnte Hochaltar der altehrwürdigen Lorenzikirche in Berching gehört zweifellos unserem Meister an. Erhalten ist von der umfangreichen Anlage die Schreingruppe, Mariä Krönung darstellend, und vier Flügelreliefs. Sie schildern die Diakonatsweihe des hl. Laurentius, sein Verhör vor dem Richter, seine Grablegung, außerdem die hl. Sippe (Abb. S. 106 und 107). Die interessanten Bildwerke sind heute einem modernromanischen Altaraufsatz eingegliedert. Auch die Außenbilder haben sich erhalten. Sie hängen einzeln an den Wänden der Kirche[1]). Es sind

[1]) Kunstdenkmäler des B.-A. Beilngries, S. 37, 40 u. Tafel II—V.



MARIENSTATUE IN GROSSHEBING
Text S. 102



MARIENSTATUE IN DER PETERSKIRCHE ZU EICHSTÄTT. — *Text S. 106*

deren acht wie am Kottingwörther Altar. Die beiden Altäre hatten also rückseits stehende gemalte Seitenflügel, die nur bei geschlossenem Schrein sichtbar wurden.

In den Visitationsprotokollen des Eichstätter Generalvikars Priefer, 1601—02 niedergeschrieben, steht die Bemerkung, der Altar sei im Jahre 1502 gemacht worden: »altare coronationis B. Virg. et s. patroni (i. e. s. Laurentii) magnum ex sculptis imaginibus Anno 1502 factum«[1]). Diese Notiz, die sich mit der wünschenswertesten Sicherheit auf die erhaltenen Skulpturen bezieht, wurde von Priefer offenbar auf Grund einer am Altar angebrachten Inschrift oder Jahreszahl gemacht.

Für den ersten Augenblick befremdet die Jahreszahl. Man würde die Berchinger Skulpturen mit Rücksicht auf deren Gewandstil, der mit bayerischen Arbeiten der Renaissancezeit Berührungspunkte zeigt, etwas später ansetzen. Dennoch dürfte die Priefersche Notiz richtig sein. Die Schreinfiguren in Berching stehen denen am Kottingwörther Altar so nahe, daß der Unterschied nur wenige Grade ausmacht. Dagegen sind die Flügelreliefs fort-

[1]) Ordinariatsarchiv Eichstätt, Vitus Priefer, Visitationsprotokolle von 1601/02, tom. II, fol. 241 v. Vgl. Pastoralblatt 1862, S. 177.

geschrittener — im stilistischen Sinn — als jene am Kottingwörther Altar. Die Beeinflussung durch den älteren weichen Stil hat völlig aufgehört. Schrein und Flügel stimmen in Berching in der stilistischen Aufmachung vollständig überein. Die jüngere Entstehungszeit macht diese Erscheinung ohne weiteres verständlich. Der Meister hat den Anschluß an den Zeitstil völlig gefunden; die barocken Momente, die mitsprechen, sind eine Nachwirkung der Schule, aus welcher der Meister hervorgegangen ist, das gleiche künstlerische Empfinden wie an der Großhebinger Madonna, aber dem Zeitstil gemäß formuliert.

Der Zeit entsprechend, die von der Formenklärung durch die Renaissance beherrscht zu werden anfängt, oder von deren Formenglätte, wenn man will, geben sich die Berchinger Figuren kultivierter als die vorausgehenden Arbeiten, wenn man deren herben Realismus in den Vordergrund stellt, mehr der typischen Konzentration zugeführt im Gegensatz zu der älteren naiven Vorliebe für reiches, selbständiges Detail. Sie gehören aber besimmt der gleichen Rasse an. Zweifler bitte ich die Berchinger Marienfigur mit dem Kottingwörther Vitus in Vergleich zu stellen, Gottvater und Gottsohn mit Modestus und dabei noch zu beachten, daß die Berchinger Figuren durch eine moderne Fassung geglättet sind. Die Schreinfiguren bilden dann das feste Bindeglied zwischen den Berchinger Flügelreliefs und den älteren Reliefarbeiten. Ohne sie wäre die Brücke schwer zu finden, das muß zugegeben werden.

Was den seelischen Charakter der Berchinger Skulpturen anbetrifft, so ruht auf der Krönungsgruppe eine ungewöhnlich feierliche, würdevolle Stimmung. Die überschlanken Proportionen bei Gottvater und Gottsohn erhöhen diesen Eindruck. Die gedrängte Gruppierung hängt offensichtlich mit der ursprünglichen Gestaltung des Schreins zusammen. Die erhaltenen drei Figuren füllten denselben nur halb. Die heutigen Nebenfiguren sind nicht zugehörig. Man muß also annehmen, daß die Krönungsgruppe ursprünglich von weiteren Figuren umgeben war, die verloren sind, entweder von Engeln, ähnlich dem Schaffnerschen Altar in Wettenhausen, oder zwei großen Heiligenfiguren, wie es beim Hauptaltar in Schwabach der Fall ist.

Seelenvolle Innerlichkeit spricht aus den Flügelreliefs, namentlich aus der Sippendarstellung, die für innere Vertiefung ja am meisten Anhaltspunkte bot. Die Einreihung dieses Motives ist auffallend. Sie macht es wahrscheinlich, daß im Schrein neben der Krönungsgruppe die Figuren St. Laurentius und St. Anna standen, also eine Schreinanordnung wie am Schwabacher Altar. Die Verehrung der hl. Anna war um die Entstehungszeit des Berchinger Altars im höchsten Flor. Auch in Berching scheint sie sehr gepflegt worden zu sein. Die zweite Kirche der Stadt, die heutige Pfarrkirche, erhielt um die fragliche Zeit einen Altar der Heiligen, woraus sich später sogar eine eigene St. Annakapelle entwickelte[1]).


APOSTELSTATUE IN ESSELBERG
Text S. 103

Dem Berchinger Altar steht zeitlich eine Marienstatue nahe, die in der Peterskirche

[1]) Pastoralblatt der Diözese Eichstätt 1858, S. 108. Ueber spätgotische St. Annabildnisse im Hochstift Eichstätt vgl. meinen Aufsatz im Sammelblatt des Hist. Ver. Eichstätt, 1911.



VOM HOCHALTARE DER LORENZIKIRCHE IN BERCHING, DIÖZESE EICHSTÄTT

Text S. 103—105

in Eichstätt sich befindet (Abb. S. 104 r.). Sie gehört sicher dem Kottingwörther Meister an. Seine Art, die Draperien zu gestalten, bildet eine singuläre Erscheinung in der spätgotischen Plastik des Hochstiftes Eichstätt, die Vergleichung ist deshalb leicht. Der Typus Mariens hat viel Verwandtes mit der Kreszentia des Kottingwörther Altars und mit den Frauen des Berchinger Sippenreliefs: keine weiche Schönheit, sondern Betonung des Charakteristischen, ja ein Stich ins Herbe, ist all diesen Frauengestalten eigen.

Die Madonna der Peterskirche gehört gleich der Großhebinger zu den zahlreichen Marienfiguren des Mittelalters, die das mariologische Problem von seiner tiefsten Seite erfassen. Würde und Ernst verkörpern sich in Maria. Entzückend schildert der Künstler wieder die Psyche des Kindes: nicht einen hübschen, liebenswürdigen Knaben schuf er, sondern ein Jesuskind, das mit sinnigem Ausdruck den Betern sich zuwendet und sie segnet. Der Gestus des Segnens scheint ursprünglich zu sein. Wenn geringer begabten Schnitzern die Uebersetzung der Natur in die überweltliche Sphäre weniger glückte, so kann das bei der Schwierigkeit der Aufgabe nicht überraschen.

Die bisher genannten Schöpfungen geben sich als Werke eines Meisters deutlich zu erkennen. Wir nannten ihn den Kottingwörther Meister. Ich reihe noch einige Skulpturen an, die in seine Richtung fallen, eine definitive Zuteilung jedoch nicht gestatten.

Die Kirche in Hausen bei Greding besitzt drei Apostelrelieffiguren: Petrus, Paulus und Johannes (Abb. S. 108). Die Figuren stehen ausgesprochen unter dem Einfluß der Renaissance, die im Eichstätter Gebiet mit Loy Hering seit ca. 1514 ihren Einzug hielt. Daß die Bildschnitzer des Hochstiftes dem Einfluß seiner Schöpfungen sich entzogen hätten, ist nicht anzunehmen, wohl aber das Gegenteil. Die Hausener Figuren zeigen das: die überschlanken Proportionen, die sich schon teilweise am Berchinger Altar geltend machen, die Reduktion des reichen Details in der Gewandung und die Charakteristik der Apostel, sind auf Rechnung der Renaissance zu setzen. Es gewährt namentlich großes Interesse, zu beobachten, wie der spätgotische Realist in der Charakterschilderung mit dem Renaissanceideal sich abfindet. Er bleibt Charakterschilderer, sucht aber gleichzeitig den Forderungen auf formale Schönheit, die dem Typus zustrebt, gerecht zu werden. Also ein Kompromiß, der zu etwas manierierten Gestalten geführt hat. Bezeichnend ist der Pauluskopf mit dem gesträhnten Flachsbart. Die gezwungene Hal-

tung der drei Figuren scheint durch den engen Raum verschuldet zu sein, in den sie hineingezwängt werden mußten.

Aus der Hausener Kirche kam eine Salvatorbüste in Privatbesitz (Abb. S. 109). Sie ist gleichzeitig mit den Apostelfiguren vielleicht Rest einer Standfigur; daß sie vom Meister der Apostel stammt, ist ohne weiteres klar. Es fällt aber auch die Verwandtschaft mit den Berchinger Krönungsfiguren in die Augen. Mit ihnen hat der Hausener Christus die lange Kopfbildung gemeinsam, gleich den Aposteln, und das gleiche figürliche Ideal. Wie auf den Berchinger Figuren ruht auf diesem Salvator Hoheit und Würde, aber nicht unnahbar. Die benignitas et humanitas salvatoris spricht vertrauenerweckend mit. Die Inspiration des Künstlers war unbedingt bedeutend. Man erinnert sich an die Inschrift des Genter Altars zu Füßen Gottvaters: »Leben ohne Tod im Haupte, Jugend ohne Alter auf der Stirne, Freude ohne Trauer zur Rechten, Sicherheit ohne Furcht zur Linken«.

Zwei Apostelfiguren in der Kirche zu Pfraundorf bei Beilngries fallen in die Richtung der Hausener Skulpturen. Ein hl. Sebastian in der Kapelle zu Kaldorf, ebenfalls bei Beilngries, könnte eine Werkstattarbeit sein[1]), auch ein hl. Sebastian in Rökkenhofen kommt, wenn die Erinnerung nicht täuscht, in Frage.

Eine Reihe von Berührungspunkten mit den jüngeren Arbeiten des Kottingwörther Meisters hat ein Altarwerk in Burgoberbach bei Ansbach. Ich will aber nicht gesagt haben, daß es ihm wirklich angehört, das gestatten verschiedene Bedenken nicht. Für jeden Fall ist die Konstatierung von Interesse, daß in beträchtlicher Entfernung von der Zone, die die vorausgehenden Werke bergen, verwandte Erscheinungen auftreten. Da Burgoberbach Besitz

BEGRÄBNIS DES HL. LAURENTIUS

Vgl. Abb. S. 106



DIE HL. SIPPE

Vgl. Abb. S. 106

[1]) Abbild. i. Kunstdenkmäler des B.-A. Beilngries, S. 99.



DREI APOSTEL IN DER KIRCHE ZU HAUSEN BEI GREDING (DIÖZ. EICHSTÄTT)
Text S. 106

Was die Burgoberbacher Figuren mit dem Kottingwörther Meister verbindet, das ist die Auswahl der Typen, das figürliche Ideal. Die drei Heiligen — die Flügelreliefs sind nur dekorativ zu werten — namentlich Sebastian und Stephanus, haben jene schmalen, länglichen Köpfe mit manieriert behandeltem Mund und knappen Knien, wie sie die Berchinger und Hausener Figuren auch zeigen. Kurz gesagt, es besteht Familienverwandtschaft, die leichter gesehen, als analysiert wird. Auch die überschlanken Körperproportionen sind gemeinsam. Das Gefühl für plastische Geschlossenheit zeigt gegenüber Berching und Hausen einen bestimmten Fortschritt, die Leonhardsfigur wenigstens. Die Gestalt des Heiligen ist von innen heraus entwickelt, das Bedingtsein der Gewandung vom Körper klar ausgedrückt unter Zurückdrängung der Draperiedetails, die noch weiter geht als bei den Hausener Figuren. Das wäre also ein Wachsen des Verständnisses für den Genius der Renaissance.

Ich bemerke aber nochmals ausdrücklich, daß mir die Bedenken für eine bestimmte Zuteilung sehr wohl bekannt sind. Für Kritiker ist es eine wertvolle Uebung, den hl. Leonhard mit den Seitenfiguren zu vergleichen. Der Kunsthistoriker, der den Leonhard dem Meister der Seitenfiguren auf stilkritischem Wege zuteilen würde, dürfte starken Bedenken begegnen. Glücklicherweise bestehen aber lokale Traditionen, die Urkundenwert haben.

Das sind des Kottingwörther Meisters Werke. Seinen Namen kennen wir nicht, werden ihn voraussichtlich auch nicht kennen lernen. Er war keiner von den Geringen. Die Zeit seines

des Hochstiftes Eichstätt war[1]), wäre der Zusammenhang ja sehr erklärlich.

Der Altar stand ursprünglich in der Leonhardikirche in Burgoberbach. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts versetzte man ihn in die Pfarrkirche. Bei diesem Anlaß mußte er sich starke Eingriffe in den ursprünglichen Bestand gefallen lassen. An Stelle der Mittelfigur im Schrein, St. Leonhard, trat ein moderner Nikolaus, auch die Predella ist neu. Die Gruppe der Zwölf Apostel, die darin gestanden war, ist verschollen. Erhalten sind die beiden Schreinfiguren St. Stephan und Sebastian (Abb. S. 110 u. 111), die Flügelrelieffiguren St. Christophorus und Wendelin, ferner die Außenbilder der Flügel mit Szenen aus Leonhards Leben. Die Statue des hl. Leonhard (Abb. S. 110 r.) kam in die kath. Pfarrkirche zu Absberg.

[1]) Vgl. Bundschuh, Hist.-topogr. Lexikon von Franken, Ulm 1799, I, 508 ff.



SALVATORBÜSTE AUS DER KIRCHE IN HAUSEN
Text S. 107

Schaffens fällt in eine Periode, die innerhalb Dezennien einen raschen Wechsel von Stilbewegungen aufweist. Welches waren die inneren treibenden Kräfte dieser Bewegung? Um die Wende des Jahrhunderts das Eindringen der Kenntnis italienischer Kunst, die unmittelbar oder, wie jedenfalls in unserem Fall, mittelbar wirkte. Aber was bewirkte die barocke Hochflut der achtziger Jahre? Welche innern Kräfte waren da in Tätigkeit? Man hat von »seelischer Erregtheit« gesprochen und darin eine Wegbahnung für die religiösen Umwälzungen des 16. Jahrhunderts gefunden. Das ist Täuschung. Ebbe und Flut, Ruhe und Bewegung wechseln in der Formenwelt der Kunst ständig, auch in den übrigen Jahrhunderten, am meisten in der modernen Zeit. Auf klassische Tendenzen folgen wieder barocke. Ein Beispiel: Die Hochflut des Barocks in der Spätzeit des 17. Jahrhunderts glättet sich mit Beginn des 18. Jahrhunderts immer mehr, um mit dem feinen Laub- und Bandwerk der zwanziger Jahre zur ruhigsten Ausdrucksweise überzugehen. Aber das Ansteigen beginnt sofort wieder und erhebt sich zu einer wahrhaft barocken Hochflut im Muschelwerk des Rokoko gegen die Mitte des Jahrhunderts, um abermals in allmählich absteigender Bewegung in die Ebbe des Klassizismus auszulaufen. Das romanische und gotische Mittelalter unterlag den gleichen Gesetzen, nur waren die Fristen etwas länger gesteckt.

Es handelt sich also um ein durchgehendes Gesetz, das dem Kunstschaffen immanent ist. Die absolute Schönheit, die in der Kunst sich widerspiegelt, ist unerschöpflich. Keine Stilweise kann sie annähernd genügend ausdrükken, auch die Gotik nicht, die man im 19. Jahrhundert auf doktrinärem Weg zur absolut kirchlichen Kunst zu stempeln suchte. Der Versuch führte zur traurigsten Inferiorität. Wechsel und Vielgestaltigkeit ist ein überragendes Weltgesetz, auch in der Kunst. Daß, zunächst von der Kunst gesprochen, auch psychologische Faktoren mitwirken, die cupiditas rerum novarum, unterliegt keinem Zweifel. Sie kann ein Uebel sein, wie die modernen Bewegungen zeigen, die keine Reife über lauter Unruhe und Modesucht aufkommen lassen, kann aber auch eine psychische Kraft sein, die vor Verknöcherung und Versumpfung bewahrt, wie ein Blick auf die romanische und gotische Misere des 19. Jahrhunderts beweist.

DIE NEUE PFARRKIRCHE IN MILBERTSHOFEN UND IHR DECKENGEMÄLDE

Von DR. ADOLF FEULNER

(Hierzu die Abb. S. 112 bis 120)

Nun ist mit der Fertigstellung der Deckenmalerei die neue Pfarrkirche in Milbertshofen trotz der Ungunst der Zeiten zur Vollendung gelangt. Wenige Stücke der Ausstattung fehlen noch; doch werden diese kaum eine Änderung des Gesamteindruckes bedingen. An dem Bau, so wie er jetzt steht, kann man das Wollen und Können unserer Zeit auf dem Gebiete ländlicher Kirchenarchitektur gut ersehen und da die Kirche, alles in allem, zu den erfreulichsten Leistungen unserer jüngsten Künstlergeneration gehört, nehmen wir Anlaß, auch hier ausführlich darauf hinzuweisen.

Wir geben zunächst die wichtigsten Daten. Eine neue Kirche war in Milbertshofen schon längere Zeit geplant, der Kirchenbauverein





HL. STEPHANUS HL. LEONHARD

Figuren von einem Altarschrein in Burgoberbach. *Hierzu Abb. S. 111. — Text S. 107 und 108*

bestand schon Jahrzehnte, und mit Rücksicht auf die Nähe Münchens und die bevorstehende Einverleibung in die Stadtgemeinde hatte man anfangs einen größeren, wenig originellen Bau projektiert. Er ist das Verdienst des jetzigen Stadtpfarrers Joseph Ströbl, daß schließlich ein kleineres Projekt, das sich den immerhin noch ländlichen Verhältnissen besser anpaßt, zur Ausführung kam. Ströbl hat auch mit zielbewußter Energie und sicherem Verständnis die entsprechenden Kräfte unter den jüngeren Künstlern zu gewinnen verstanden und keine Mühe gescheut, um eine Kirche zu erhalten, die von den ausgetretenen Bahnen gotischer oder romanischer Stilnachahmung abweichend, den praktischen und ästhetischen Bedürfnissen unserer Zeit gerecht wird. Am 11. September 1910 war der Grundstein zum Bau gelegt worden, am 28. April 1912 erfolgte die Einweihung. Den Entwurf zum Bau mit der gesamten Ausstattung, zu den Altären, zu Kanzel und Gestühl hat Otho Orlando Kurz geschaffen. Die Ausführung der Bauarbeiten lag in den Händen der Architekten Eduard Herbert und Otho Orlando Kurz, die der Holzschnitzarbeiten bei Ignaz Bader und Osterrieder. Die plastischen Werke, das modern stilisierte Hochrelief des Hochaltares, die naturalistisch in der Art der Frührenaissance Donatellos behandelten Figuren, das Kruzifix über dem Südeingang und St. Johannes auf dem Schalldeckel der Kanzel sind von Karl Baur, der auch die Reliefs zu den Seitenaltären fertigen

wird. Schöpfer der Deckenmalerei, auf die wir hernach ausführlich zurückkommen werden, ist Franz Reiter.

Eine vollkommen neue Lösung für den katholischen Kirchenbau hat die moderne Architektur noch nicht gebracht. Man hat in modernen Architekturformen ältere Ideen überarbeitet, man hat sich im Grundriß und Aufriß an Beispiele alter Stilformen angeschlossen, mit Vorliebe zuletzt an Formen romanischer Kunst, weil diese dem modernen Streben nach tektonischer Kunst am meisten entgegenkamen. Auch Kurz hat sich an ältere Vorbilder angelehnt, an Vorbilder aus der Zeit, die in Bayern die originellsten, am meisten selbständigen Kirchenbauten geschaffen hat, an solche des späten 18. Jahrhunderts. Im südlichen Bayern zeigen die Schöpfungen der Lechtaler Architekten ähnliche Grundrißlösungen; auch Details, wie die Fensterfiguration sind dort zu finden, während die Formen des Turmes an altbayerische Zopfkirchen erinnern. Anderes ist wieder freier und selbständig, wie man überhaupt von Nachahmung nicht sprechen kann. Daß das Vorbild der engeren Heimat entnommen ist, ist sicher ein Vorzug; eine Kirche in diesen mit dem Boden verwachsenen Formen schließt sich mit größerer Selbstverständlichkeit dem Landschaftsbilde ein. Ebenso daß Formen der ländlichen Architektur gewählt wurden; die Kirche ist nicht in ein Häusermeer eingebettet, sondern steht frei, in dem ebenen Gelände fast beherrschend da. Die malerische Gliederung der Außenarchitektur, die Zusammengruppierung der Bauteile, von Langhaus, Turm und Sakristeianbauten, dazu die Formen des gebrochenen, steilen Daches, die Figuration der Fenster, alles das zusammen bewirkt den reizvollen Eindruck. Noch ein Umstand hat vielleicht den Anschluß an die Architektur des späten 18. Jahrhunderts veranlaßt. Die Grundrißlösungen dieser Zeit kommen auch modernen, praktischen Bedürfnissen am meisten entgegen, die Zentralanlage mit dem mächtigen, hellen Schiff, an das sich in der Längsachse Chor und Orgelvorhalle anschließen, läßt überall den Blick auf die Altäre frei und gewährt auch der Kanzel, die in der Mitte der Nordwand angebracht ist, den prominenten Platz.



HL. SEBASTIAN
Burgoberbach. — Text S. 108

Die Durcharbeitung des Einzelnen im Innern ist ebenfalls selbständig. Die Gliederung der Langhauswände durch Pilaster mit freiem Rokokapitäl, auf welchem das abschließende strenge Gebälk ruht, die Aufteilung in Felder lehnt sich nur im allgemeinen an ältere Stilmuster an. Die grazile Leichtigkeit der Architektur des 18. Jahrhunderts ist überall mit modernem Sinn für Monumentalität gemildert; die Gliederung ist schwerer, wuchtiger, sie bewegt sich in Abkürzungen, wo der alte Stil sich frei auslebt. Manche Lösung zeigt sogar Freiheiten, die auch der originellste Zopfarchitekt nicht gewagt hätte, wie den Anschluß des Chorbogens an die Wandgliederung, die mit einer Volutenendung abfällt, während das im Zwickel übrigbleibende Gebälkstück einfach durch eine Blattrosette verdeckt wird. Dann eines, was dem historisch versierten Beschauer am meisten auffällt, die Verschiedenartigkeit der Wandgliederung in Chor, Schiff und Orgelvorhalle. Der Chor mit dem dreiseitigen Schuß, dem auf Konsolen sitzenden Kappengewölbe mit Rippen aus stukkierten Lorbeerstäben und den übrigen Stukkaturmotiven der süddeutschen Renaissance macht mehr den Eindruck eines Baues des 17. Jahrhunderts, während der durch das starre, auf freien Konsolen aufruhende Gebälk abgetrennte Orgelanbau mit der ungegliederten Wand, der Kassettendecke, und der auf stämmigen, jonischen Säulen ruhenden Empore die ohne engere Verbindung in den Raum hineingestellt ist, modern gehalten ist. Das sind Lösungen, die vielleicht manchen male-



FRANZ REITER FARBIGE STUDIE ZUM HL. GEORG
Vgl. Abb. S. 113 unten

rischen Reiz verbürgen; ob die Zusammenstellung dreier verschiedenartig behandelter und unter sich verbindungsloser Raumkompartimente ästhetische Vorteile bietet, darüber läßt sich streiten.

Auch die Ornamentik geht von Vorbildern des 18. Jahrhunderts ab; sie verwendet schweren, italienisierenden Akanthus, der auch an den Seitenaltären wiederkehrt. Die harmonische Zusammenstimmung eines jeden Details mit dem Gesamtraum in der Weise, daß nirgends eine Leere entsteht, daß jedes Ornament in den Rhythmus der Architektur verflochten wird, ist das Charakteristikum von Baustilen, die natürlich aus der Kultur eines Zeitalters emporgewachsen sind, bei denen der Stilwillen bis in die kleinsten Teile hineinsprießt. An der Ornamentik spürt man zuerst das Nachempfundene. Auch hier erscheint die Ornamentik etwas einförmig, sie hat nicht das Leben, das man bei Bauten dieser Art gewohnt ist. Etwas schwer wirkt auch die Bemalung der Wände, die Abtönung mit dunklem Ocker und starkem Grau. Da auch die an sich bewegten Altäre zu einfarbig gehalten sind, mit zu weitgehender Verwendung von Silber und kaltem Graugrün, würde der Gesamtraum monoton erscheinen, wenn er nicht durch das Deckengemälde das richtige Leben erhielte (Abb. S. 113).

Bei der Konkurrenz um das Deckengemälde wurde von der Jury, zu der auch v. Habermann, v. Feuerstein und v. Hackl gehörten, dem Entwurf von Franz Reiter der I. Preis zuerkannt, »weil die wohlbefriedigende Komposition im vollen Einklang mit der umgebenden Architektur steht«. Reiter folgt hierin der besten Barocktradition. Das Deckengemälde ist nicht als rein tektonische Dekoration behandelt, die wie ein Teppich die Wand schmücken will — man darf, um ein modernes Beispiel anzuführen, nur an Becker-Gundahls Wandgemälde in der Münchener St. Annakirche denken —, es verfolgt noch weiteren Zweck. Wie es der Stil erfordert, will es den Hochdrang der Architektur zum Ausklang bringen, es will raumerweiternd wirken. An der Decke öffnet sich gleichsam ein neuer Raum, der mit dem sonnigen, von dunkeln Wolken durchkreuzten Himmel endet. Man dachte sich im 18. Jahrhundert die Deckengemälde als Visionen, welche durch die illusionistische Behandlung, die perspektivische Verkürzung dem Beschauer nahe gebracht worden sind. Auf die konsequente Durchführung des Illusionismus ist hier verzichtet, Kompromisse waren, da die gegebene Fläche stärker berücksichtigt werden mußte, auch hier nötig. Der Beibehaltung eines einheitlichen Fluchtpunktes für das ganze Deckengemälde stand die Längsform entgegen, die zu starke Verkürzungen ergeben hätte; es sind deshalb zwei Fluchtpunkte gewählt, die etwa in Höhe der großen Evangelistenfiguren liegen. Aus dem gleichen Grunde wurde auch nicht eine einheitliche, durchgehende Komposition gewählt, sondern die Decke aufgelöst in Einzelbilder mit Darstellungen der wichtigsten Episoden aus der Legende des Titularheiligen. Darin kommt die Komposition modernem, tektonischem Empfinden entgegen, sie berücksichtigt moderne Bedürfnisse für eine Monumentaldekoration. Auch fehlt der Architektur die nötige ekstatische Steigerung und das Deckengemälde ist durch eine zu breite und plastisch vortretende Umrahmung abgetrennt. Die Verkürzungen treten deshalb



FRANZ REITER (MÜNCHEN)
Text S. 112 bis 118

DECKENBILD IN
MILBERTSHOFEN



FRANZ REITER — DER HL. GEORG TÖTET DEN DRACHEN

Karton. Vgl. Abb. S. 112 und 113 unten

zurück, die perspektivischen Künsteleien, die auf Deckengemälden des 18. Jahrhunderts oft unangenehm wirken, fehlen, die einzelnen Figuren sind wie auf einem Fries aneinander gereiht. Die vier großen Szenen sind in die Hauptachsen hineingesetzt. Sie werden getrennt durch die großen Figuren der vier Evangelisten in den Diagonalen, die als Steinfiguren zur Architektur des Podestes gehören, auf welchem die Handlung sich abspielt. Diese Figuren wirken als deutliche Cäsuren, auch im farbigen Aufbau. Sie trennen als neutrale Töne die farbigen Pointen in den einzelnen Gruppen und bringen sie dadurch zur volleren Wirkung. Damit aber doch die Einheitlichkeit gewahrt bleibt, sind Schlußbild und Anfangsbild durch die durchgehende, schmale Landschaft, die beiden übrigen Szenen durch die gemeinschaftliche Architektur verbunden. Jedes der vier Bilder ist in den so entstehenden Rahmen hineinkomponiert, die Gruppen an den Breitseiten entfalten sich mit größerem Reichtum und steigen am Rande bei den Evangelistenfiguren wieder empor, die Gruppen in der Längsachse sind strenger zentral disponiert.

Der Inhalt des Deckengemäldes war gegeben; es sind, wie gesagt, Szenen aus der Legende des hl. Georg, des Kirchenpatrones. Die Szenen sind inhaltlich in zeitlicher Folge angeordnet. Gegen Osten, dem Eintretenden zuerst sichtbar, und darum besonders wirksam in monumental vereinfachter Komposition: St. Georg tötet den Drachen. Der Heilige in blinkender Rüstung des 16. Jahrhunderts, das charaktervolle Haupt unbedeckt, sticht nach dem Drachen, der sich am Boden windet. Farbig liegt der Nachdruck auf der Figur des Heiligen auf dem Pferde; das übrige tritt zurück. Es folgt (gegen Süden) ein Breitbild, die Taufe des Königs von Silena. St. Georg, der jugendliche Ritter, steht in der Mitte auf einer Treppe und gießt Taufwasser auf das Haupt des Königs, der vor ihm kniet. Der große Mantel des Königs wird von zwei Mohrenknaben aus dem Gefolge gehalten, die prächtige, großzügig erfundene Draperie füllt die ganze seitliche Fläche und bringt wirksame Ruhe. Andere Männer des Gefolges, unter denen verschiedene Charakterköpfe aus der Münchener Künstlerschaft leicht zu erkennen sind, blicken von rückwärts herein. Neben dem Heiligen trägt ein Mönch das Rituale. Eine zweite Szene, St. Georg



FRANZ REITER DER HL. GEORG TAUFT DEN KÖNIG

Karton. Vgl. Abb. S. 113 und unten

segnet den auf Befehl des Kaisers Diokletian ihm gereichten Giftbecher, ist in den gleichen Rahmen gesetzt, aber in der Komposition durch den Taufstein davon getrennt und auch farbig mehr zurückgedrängt. Der Heilige, zum Martyrium bereit, blickt verklärt nach oben. Vor ihm steht ein Orientale im mächtigen Mantel; der Kaiser, ebenfalls als Orientale gedacht, blickt vom Pferde herab staunend herein. Andere Nebenfiguren schließen die Gruppe, die sich seitlich gegen die Evangelistenfigur heraufschiebt.

Die Szene in der Längsachse gegen Westen, der Heilige wird im siedenden Öl gemartert, ist wieder streng zentral angelegt und auf wenige Figuren in symmetrischer Anordnung beschränkt. In der Mitte steht der Heilige im Kessel, die Hände betend zum Himmel





STUDIEN VON FRANZ REITER ZUM KOPF DES HL. GEORG UND ZU JENEM DES HINTER ST. GEORG STEHENDEN BUCHTRÄGERS IN DER SZENE DER TAUFE DES KÖNIGS (ABB. OBEN)



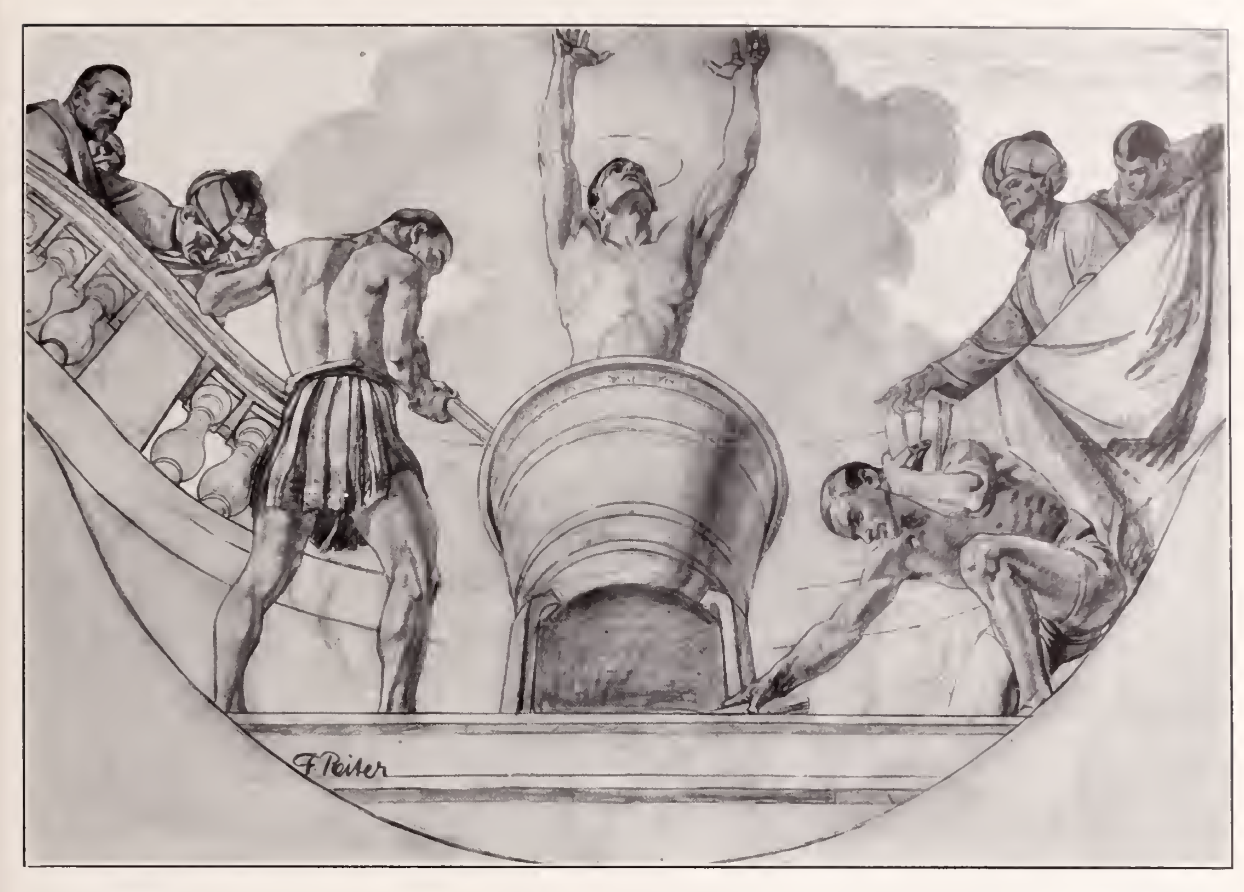
FRANZ REITER — DER HL. GEORG MIT DEM GIFTBECHER

Karton. Vgl. Abb. S. 113

erhoben. Ein großer, dunkler Henker stößt in das Öl, ein anderer, eine besonders schöne rhythmisch gegliederte Aktfigur, legt Holz in das Feuer. Seitlich blicken über die Balustrade einige Figuren herein, rechts mit befehlender Gebärde der Kaiser, links stehen zwei Männer des Gefolges. Wenn der Künstler hier sein Selbstporträt angebracht hat, folgt er auch darin alter Gewohnheit. Die Lücken zwischen den Figuren sind nur auf dem hier abgebildeten Karton sichtbar, auf dem Deckengemälde wird der Raum durch dunkelfarbige Wolken gefüllt.

Die dramatische Schlußszene, St. Georgs Enthauptung, ist in die nördliche Breitseite wieder analog dem gegenüberliegenden Breitbild komponiert. St. Georg kniet in der Mitte am Boden und blickt gottergeben zum Himmel empor, wo im hellen Lichte verschwimmend die Dreifaltigkeit erscheint. Ein Knecht bindet ihm die Hände, ein herkulischer, in der dunkeln Silhouette machtvoll wirkender Henker holt zum Schlage aus. Schon folgt die Strafe Gottes. Vom Blitze getroffen sinkt der Kaiser vom Pferde, das sich aufbäumt und mit Mühe von einem Diener gehalten wird. Leute aus dem Gefolge liegen bereits getroffen am Boden. Seitlich haben sich zwei Frauen angstvoll zusammengeschmiegt. Die beiden glücklich erfundenen Figuren, die gut in die steile Dreiecksfläche hineingesetzt sind, schließen die Seite günstig ab und führen, die Komposition am Rande ausgleichend, nach oben empor. Die Gruppe der Dreifaltigkeit ist nicht nach der Hauptachse des Bildes gerichtet. Für den, der an die Absichten barocker Deckengemälde gewöhnt ist, wirkt dies anfangs störend; doch treten die Figuren zu sehr zurück.

Reiters Deckengemälde ist künstlerisch von großem Wurf und zugleich bis in die geringsten Nebensächlichkeiten überdacht, ja mit fast ängstlicher Sorgfalt durchkomponiert. Man muß eben berücksichtigen, daß ein Deckengemälde in einer barocken Kirche sehr viele Rücksicht auf den Gesamtraum und damit sehr viele Verstandesarbeit erfordert; Improvisationen verträgt der Raum nicht. Aus den hier abgebildeten Vorarbeiten, vor allem den durchgezeichneten Kartons zu den einzelnen Gruppen, die in Originalgröße (durchschnittliche Länge 4 m) gehalten der Ausführung zugrunde lagen, und mehreren Ein-



FRANZ REITER DER HL. GEORG IM KESSEL GEMARTERT
Karton. Vgl. Abb. S. 113 und unten

zelstudien ersieht man den Weg von der ersten Idee bis zur Ausführung und man kann daran ermessen, welche Arbeit ein Werk von dieser Bedeutung verlangt, um allen dekorativen Rücksichten gerecht zu werden. Im Anschluß an die erste Ideenskizze ist jede Gruppe für sich durchgearbeitet, jede Einzelfigur, ja fast jeder Kopf und jede Hand durch Naturstudien vertieft worden. Die nötige, großzügige Stilisierung stellte sich bei der Raschheit und Gewandtheit erfordernden Ausführung, bei der Übersetzung durch die Pinselarbeit von selbst wieder ein. Eines kam dabei dem Maler zugute; Reiter war früher für die Glasmalerei tätig und hat sich bei dieser Technik in die freie, dekorative Stilistik hineingelebt. Das ganze Deckengemälde ist in Kaseïnfarben Stück für Stück fertig gemalt, die Primamalerei in reinen Farben gibt dem Bilde die Frische der Freskotechnik, sie sichert auch, die Stabilität der Decke vorausgesetzt, die Dauerhaftigkeit des Werkes. In der Farbengebung selbst, in der kühlen Tonigkeit, der ausgiebigen Verwendung von Ultramarin spürt man die Schule Herterichs, der Reiter an der Münchener Akademie angehört hat.



HANDSTUDIEN VON FRANZ REITER ZU DEN FIGUREN AUF DER RECHTEN SEITE DES OBIGEN BILDES

Das Deckengemälde in Milbertshofen ist das erste, größere Werk, mit dem Reiter vor die Öffentlichkeit tritt und wir fügen des-



FRANZ REITER — TRAUERNDE FRAUEN

Karton. Vgl. Abb. S. 113

halb noch kurz einige biographische Nachrichten an. Reiter ist ein Vorarlberger, seine Heimat ist Höchst; geboren ist er 1875 in Oberösterreich. Er war zuerst Glasmaler, lernte dann bei Schmid-Reutte das Aktzeichnen. Seit 1897 besuchte er an der Münchener Akademie die Schulen von Hackl, von Feuerstein und Herterich. Auf der Akademie hat er sich bei einer Weihnachtskonkurrenz für den Entwurf eines Wandbildes zu einem Musiksaale den 1. Preis erworben; ferner hat er sich den Baron Bielschen Preis zur Erhaltung der Freskomalerei geholt und so berechtigt sein bisheriges Schaffen zu den besten Hoffnungen.



STUDIE VON F. REITER ZUM KOPF DER KNIENDEN FRAU AUF OBIGER DARSTELLUNG



FRANZ REITER ENTHAUPTUNG DES HL. GEORG

Karton. Vgl. Abb. S. 113

DER GRUNDGEDANKE VON RAFFAELS BILD DER HL. CÄCILIA

(Vgl. Abb. S. 121)

Auf diesem erhabenen Gemälde in der Sammlung zu Bologna gruppieren sich um die hl. Cäcilie halbkreisförmig vier Personen: zu ihrer Rechten stehen Paulus und Johannes, links die hl. Magdalena und ein hl. Bischof, der durch kein sicheres Attribut[1]) gekennzeichnet ist und fast allgemein für den hl. Augustin gehalten wird, während von anderer Seite an den hl. Petronius gedacht wurde. Letzterer war der Patron der Stadt Bologna und das Bild wurde für eine Bologneser Kirche, St. Giovanni in Monte 1516 im Auftrag des Kardinals Lorenzo Pucci di SS. Quatro gefertigt. Wenn der Bischof den hl. Petronius vorstellen soll, so hätten wir zur Seite Cäciliens die Patrone der Stadt und der Kirche. Die Wahl der hl. Johannes und Petronius wäre einer Erwägung entsprungen, die zunächst dem Grundgedanken der Darstellung eines Cäcilienbildes innerlich fremd wäre, und dieser Umstand müßte uns veranlassen, auch für die Wahl von Paulus und Magdalena einen äußeren, zufälligen Umstand vorauszusetzen, was ja bei den sonstigen »heiligen Konversationen« der italienischen Kunst zuzutreffen pflegt; die Entstehungsgeschichte des Bildes gibt jedoch hierfür keinerlei Fingerzeige.

Betrachter und Erklärer des Bildes ziehen es vor, für die Zusammenstellung der Gestalten des Cäcilienbildes eine einheitliche theologische oder philosophische Idee anzunehmen. Für Deutinger[2]) liegt die Einheit des Gedankens in der musikalischen und poetischen Stimmung: Cäcilia läßt beim Anhören der himmlischen Melodien die Musikinstrumente sinken und verfällt in selige Verzückung. Neben ihr steht der seelenvolle Jünger der sinnigen Liebe, der Dichter und Sänger und Seher unter den Aposteln. Auf der andern Seite sehen wir Augustinus, der in seinen Retraktationen bemerkt, er habe sechs Bücher über die Musik geschrieben. An Johannes reiht sich Paulus als der erste aller spekulativen Geister des Christentums, der Töne vernommen und Dinge geschaut, die keines Menschen Zunge auszusprechen vermag. Einen Gegensatz zu dem nach innen gekehrten Weltapostel bildet auf der anderen Seite die hl. Magdalena, »das Kind der heiteren Sinnlichkeit . . . . noch der Welt zugewendet, aber schon mit einem Anfluge

[1]) Das Engelchen in der Krümmung des Bischofsstabes kann als Hinweis auf den hl. Augustin gelten.

[2]) Bilder des Geistes in Kunst und Natur.

der Rührung und jener reuigen Beklommenheit, jenes tiefen Gefühls, das ihm lehrte, wie alle Liebe verloren sei, die sich nicht zu dem Göttlichen und Ewigen allein wendet«.

Gut ist die Bemerkung Deutingers, daß die Gegenüberstellung der Denker Paulus und Augustin und der Gefühlsmenschen Johannes und Magdalena alle Gestalten in einem geistigen Rhythmus vereinigt. Doch einen streng geschlossenen Bildgedanken, der die Zusammengehörigkeit der Gestalten begründet, fand Deutinger nicht. Jene geistig durchgebildeten Männer aber, welche Raffael bei der Zusammenstellung der tiefsinnigen Stanzenbilder zur Seite standen, werden ihn auch in seinem übrigen Schaffen beraten haben und der Kardinal, welcher das Cäcilienbild bei ihm, dem damals führenden Maler Roms, bestellte, ein Vertrauter Papst Leos X., war ohne Zweifel bestrebt, das Thema, das er gewählt hatte, nach der theologischen Seite hin zu vertiefen und auszureifen.

Ausführlich verbreitet sich Carl Justi über das Cäcilienbild in einem Aufsatz, der im XVII. Jahrgang (1904) der »Zeitschrift für christliche Kunst« (S. 131 ff.) veröffentlicht ist. Justi geht von der Annahme aus, daß ein tieferer Zusammenhang zwischen der legendarischen Hauptgestalt und ihrer Umgebung bestehe und sich mit Wahrscheinlichkeit nachweisen lasse. Der Kern der Cäcilienlegende sei gewesen der Sieg religiöser Überzeugung über alle Beweggründe und Rücksichten der Standes- und nationalen Vorurteile, der Ehre und des Glücks. Die Christin weist den heidnischen Bräutigam von sich, zeigt ihm aber einen Weg, der die Möglichkeit einer Seelengemeinschaft eröffnet und er wird vermöge seiner Liebe zu ihr auch Christ, die Braut verweigert das Götzenopfer und empfängt für Jesus die tödlichen Streiche. So wurde, sagt Justi, die Tochter des alten Hauses der Meteller zur Heroin der himmlischen Liebe. Diese göttliche Liebe sei ein erhöhter Geisteszustand: ihn begleite die Musik und der himmlische Hochzeitsgesang. Darauf baut Justi seine Ansicht, daß diese Idee der Liebe auf Raffaels Bild die Auswahl der um Cäcilia stehenden Heiligen geleitet habe, die Heroen dieser Idee seien, groß im Reich des Himmels durch die Liebe. Von Magdalena sagte Christus selbst: Dilexit multum (sie hat in hohem Maße geliebt); Paulus hat den Hymnus auf die Liebe geschrieben; Johannes hat gesprochen: »Gott ist die Liebe, wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm«; Augustinus bezeugt die natürliche Bestimmung des menschlichen Herzens zur Gottesliebe in dem unvergleichlichen Wort: »Du hast uns zu dir geschaffen, und unser Herz ist ruhelos, bis es in dir ruhet.«

Justi hat die Akten über das Martyrium der hl. Cäcilia und die Liturgie herangezogen; da er sich hiervon nicht rückhaltlos genug führen ließ, drang er auch nicht völlig in den geistigen Aufbau des Bildes ein. Wer die Legende und das Offizium der Heiligen auf sich wirken läßt, gewinnt den Eindruck, daß dort der treibende Gedanke in der Entschlossenheit Cäciliens liegt, trotz allem aus Liebe zu Christus jungfräulich zu bleiben, ein Gedanke, der weiter geht, als jener, den Justi seiner Erklärung zugrunde legt.

Hier setzt die sehr ansprechende Erklärung



FARBIGE STUDIE VON FR. REITER ZUM HL. GEORG BEI DER TAUFE. *Vgl. Abb. S. 115*

ein, welche der auch musikalisch durchgebildete Stadtpfarrer Dr. Roth (Wiesensteig) jüngst in Nr. 2 des »Archiv für christliche Kunst« veröffentlichte. Roth geht von dem Inhalt des Responsoriums aus: Cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat, Domine, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar (Während die weltlichen Weisen ertönten, sang die Jungfrau Cäcilia in ihrem Herzen dem einen Gott, indem sie sprach: Möge, o Herr, mein Herz und Körper unversehrt bleiben, auf daß ich nicht zuschanden werde!). Nach Roth steht Cäcilia wie am Vorabend der Hochzeit im Festgewande vor uns, sie weist die Hochzeitsmusik von sich, denn sie verschmäht den Vollzug der Ehe, und sieht im Geiste den himmlischen Bräutigam, zu dem sie um Bewahrung ihrer Unversehrtheit betet.

Wenn diese Auffassung der Hauptfigur richtig ist, was sich kaum bezweifeln läßt, und wenn ferner zwischen Cäcilia und den Heiligen um sie inhaltlich eine Gemeinsamkeit besteht, so muß die Wahl gerade dieser vier Gestalten in erster Linie mit Rücksicht auf deren Stellung zur Jungfräulichkeit erfolgt sein. Roth nimmt das an: in Johannes und Paulus (I. Kor. 7, 7. 25. 37) zur Rechten Cäciliens erblickt er zwei Vertreter der unverletzten Reinheit, links erkennt er zwei Vertreter der wiedererworbenen, nämlich Magdalena und Augustin. Zur Erhärtung seiner geistvollen neuen Auslegung weist er auf den Umstand hin, daß die Oratio super populum der Messe am Mittwoch nach dem 2. Sonntag Quadragesimae (Statio ad sanctam Caeciliam) mit den Worten beginnt: »Deus, innocentiae restitutor et amator« (»O Gott, du Wiederhersteller und Liebhaber der Unschuld)«[1]. Dem Besteller und dem Künstler, die beide in Rom wirkten, sei es nahe gelegen, den Gedanken dieses Gebetes aufzugreifen und durch das Bild aus der römischen Cäcilienkirche in die zu Bologna befindliche zu übertragen.

RAFFAEL HL. CÄCILIA

Pinakothek zu Bologna. — Text S. 119—122

In kirchenmusikalischen Kreisen liebt man das Cäcilienbild Raffaels als die vornehmste Darstellung der Patronin der heiligen Musik. Die alten Bilder enthalten keine Anspielung auf ein Verhältnis Cäciliens zur Musik. Erst im 15. und namentlich seit dem 16. Jahrhundert gab man ihr Musikinstrumente bezw. eine Orgel als Attribute; später stempelte man sie frischweg zur Erfinderin der Orgel. Dieses geschah wohl im Hinblick auf die Stelle ihrer Märtyrerakten: »Cantantibus organis . . . . Caecilia virgo decantabat Domino«, die man schließlich so auffaßte, daß die Heilige zur Orgel sang. Ob Raffael sie als Musikpatronin darstellen wollte, ist sehr fraglich; man möchte es verneinen, wenn man nicht Deutingers unwahrscheinliche Auslegung des Bildes übernehmen will. Der Meister illustrierte nur die obige Stelle aus den Märtyrerakten bezw. dem Offizium und die zum Teil beschädigten Instrumente am Boden bedeuten die verschmähte irdische Hochzeitsfreude, die duftig gemalten Engel in den Lüften, die kompositionell bescheiden zurücktreten, sinnbilden die begeisterte Gebetsstimmung Cäciliens, die er doch nicht selbst singend darstellen durfte. Dennoch brauchen

[1]) Weder diese Worte, noch der übrige Inhalt der Oration nötigt zur Annahme, daß die Oration nicht allein die verlorene und durch Buße wiederzugewinnende, sondern auch die unversehrt bewahrte Unschuld in sich schließt, was den Beweiswert jedoch nicht schmälert.

sich die Freunde der Kirchenmusik die Liebe zu der herrlichen Darstellung der Musikpatronin nicht schmälern zu lassen. Raffaels Genius hat vorweggenommen, was unsere Zeit von einem Bild der Musikpatronin erwartet. Eine glückliche Stunde war es, als Raffael sich infolge gedanklicher und künstlerischer Erwägungen entschloß, bei den Engeln von seinem früheren Entwurf abzugehen und sie nicht auf Instrumenten spielen, sondern singen zu lassen; doch ein programmatisches Bekenntnis zur kirchlichen Vokalmusik unter Ablehnung der Instrumentalmusik lag dem Künstler fern. Hätte er eine Verherrlichung der kirchlichen Musik beabsichtigt, so hätte er sich die Gestalten Davids und des hl. Ambrosius nicht entgehen lassen und schwerlich an Magdalena, auch kaum an Paulus gedacht. Die Instrumente und der Engelchor bereichern das Bild, insbesondere die Hauptfigur, gedanklich und kompositionell gleich glücklich und heben die hl. Cäcilia als geistigen und künstlerischen Mittelpunkt gebührend hervor, während sonst die wuchtige Gestalt des hl. Paulus und die herrlich aufgebaute hl. Magdalena zu gleichwertig, um nicht zu sagen beengend neben ihr stünden.

S. Staudhamer

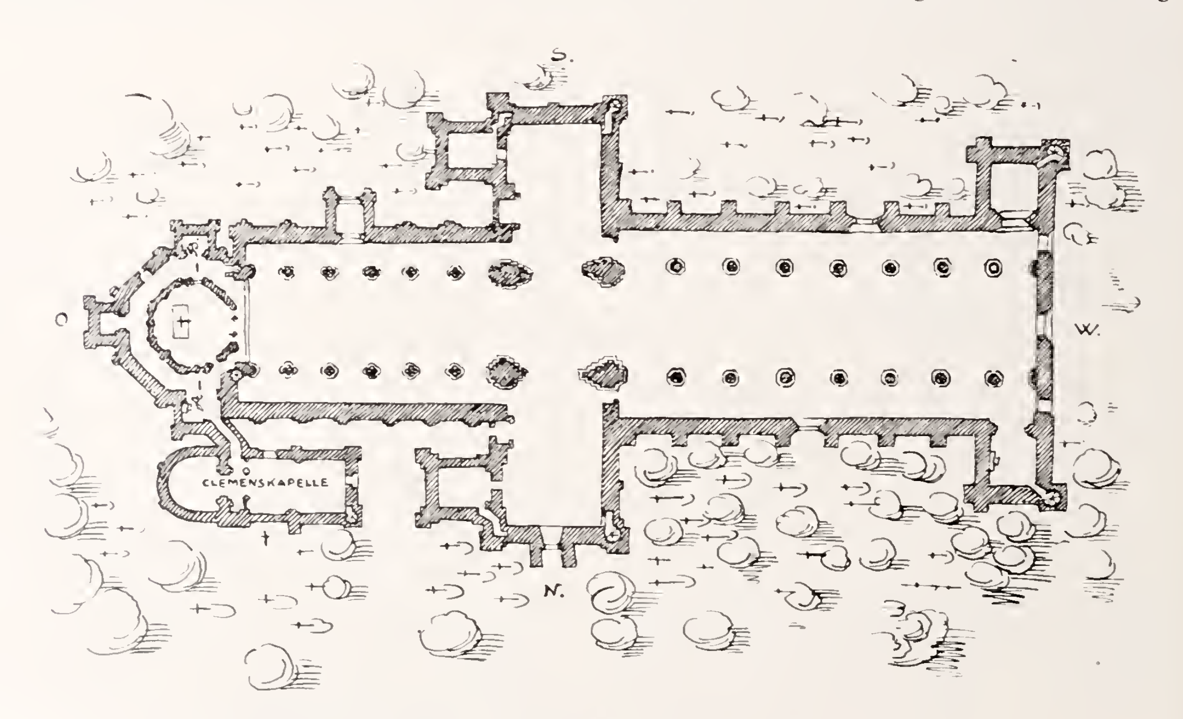
DER CHRISTUSDOM ZU DRONTHEIM

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

(Vgl. Abb. S. 122 u. 123)

Zu dem fesselnden Aufsatz »Der Christusdom zu Drontheim, Norwegen«, im 2. Hefte des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift, mögen, nebst Beigabe des Grundrisses und eines Querschnittes dieses Gotteshauses, noch einige fachtechnische Bemerkungen Raum finden.

Der Dom zu Drontheim trägt in seiner gesamten Anlage und Formensprache den Bautypus der nördlichen Länder. Der langgestreckte Grundriß, in Form eines lateinischen Kreuzes angelegt, zeigt in konstruktiver Hinsicht einen großzügigen, der besten Zeit der Gotik entsprungenen Baugedanken. Der Architekt hat dabei sehr sinnig dem Chor durch Ausgestaltung des Oktogons die reichste Ausbildung zugewendet und hier, über dem Allerheiligsten, einen sichtbaren Baukörper geschaffen, der äußerlich mächtig kundgibt, daß darunter das Höchste bewahrt ist. Eine konstruktive Betonung enthält auch das Querschiff durch die Vierung, welche äußerlich den Turmbau kennzeichnet. Der ganze Baugedanke des Grundrisses findet sinnig seinen Abschluß durch zwei Türme, die das lange Schiff nicht nur als Abschluß kennzeichnen, sondern es auch vor einem Ausbiegen schützen und ge-



GRUNDRISS DES DOMES ZU DRONTHEIM. ZEICHNUNG VON HUGO STEFFEN

Vgl. Abb. S. 123; ferner Abb. in Heft 2, S. 34 und 35. — Text oben

OKTOGON DES DOMES ZU DRONTHEIM. ZEICHNUNG VON H. STEFFEN
Schnitt durch A—B des Grundrisses. — Text nebenan

wissermaßen den Schub des Langhauses aufnehmen. Abweichend von den meisten anderen Kirchenbauten sind diese beiden projektierten Endtürme, die somit ein verlängertes Schiff bilden würden, nicht an der Kopfseite angelegt, sondern zu beiden Seiten des Schiffes. Dieser formale Gedanke ist hier sehr gut zum Ausdruck gebracht. Gewiß hatte der Erbauer Wert auf eine größere Ausbildung dieser beiden Türme gelegt, welche, mit samt dem sich anschließenden Langhause, also vom Querschiff bis zu den genannten Türmen, in ihrer oberen Ausbildung unausgeführt blieben. Die Strebepfeiler des Schiffes nach dem Chore zu sind äußerlich nur als eine Art Lisenen gedacht. In dem starken Mauerwerke sind erstere jedoch enthalten.

Von malerischer Wirkung ist die neben dem Chore angelegte Kapelle, sog. Clemenskirche, die im Verein mit dem Dome ein bezauberndes Bild gibt. Diese romanische Kapelle ist der älteste Teil des jetzigen Kirchenbaues.

Der Formensprache nach zu urteilen, scheint mir, wie bei den meisten unserer Kathedralen, so auch hier, alle Jahrhunderte daran gearbeitet worden zu sein. Die Architekturformen des Maßwerkes, Nasen etc., des Triforiums vom Hochaltar, abgebildet auf Seite 37, Heft 2, gehören der spätmittelalterlichen Bauperiode an. Die Vorder- und Gesichtsseite des Achteckes (Oktogon) vom Hochaltar, wie sie auf Seite 38 genannten Heftes zur Darstellung gelangte, zeigt wohl ein originelles Architekturbild, geschaffen und gebildet aus allen Jahrhunderten, entstammt aber keineswegs der besten Zeit der Gotik. Ja, selbst auch über die Schönheit des Aufbaues und der Einzelheiten läßt sich streiten. Mir scheint, als wenn die drei unteren Bogenstellungen mit samt den Säulen und Kapitälen der besten Zeit der Gotik angehören, desgl. die zu beiden Seiten aus je drei Bögen gebildete Architektur über den unteren Bögen, welche als Fortsetzung der Arkaden des Schiffes sich hier herumziehen und sich an das sonderbare in der Mitte über dem Hauptbogen befindliche Gebälk anlehnen. Dieses Gebälk, siehe Abb. S. 38, gehört entschieden der spätesten Zeit an.

Im Jahre 1537 ist dort die Reformation eingetreten und damals scheint vieles an der Kirche verändert oder vielleicht fertiggestellt worden sein. Jedenfalls datiert dieses repräsentable Gebälk, woran sich je diese drei zu beiden Seiten aufgestellten erwähnten Bogen anschließen, aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, denn ein leiser Hauch der Renaissance macht sich hier in der Gesamtkomposition fühlbar. Auch ein einheitlicher Rhythmus, wie er streng der besten Zeit der Gotik eigen ist, liegt nicht mehr darin. Es ist eben ein dekoratives Architekturbild von Formen der Frühgotik bis zum Nahen der Renaissance.

Erwähnenswert sei hier noch der nach alter Sitte Kirchen und mittelalterliche Dome umgebende Friedhof, welcher hervorragende Grabdenkmäler aufweist und Träger einstiger berühmter Namen nennt.

In Berichten wird die Festigkeit des alten Gebäudes und die Bindekraft des Mörtels hervorgehoben. Eine alte Inschrift sagt: »Ampla haec erat aedes calce adeo coagmentata, ut vix solvi posset et destrui, quo tempore dirui jussit Egsteinus Archiepiscopus.«

In dem geschichtlichen Aufsatze sind auf Seite 34 und 35 die Außenseiten des Domes vor und nach der Restaurierung abgebildet. Das altgewohnte, malerische Bild des Domes zu Drontheim ist jetzt ganz verändert. Verschwunden ist die herrliche Renaissance-



HANS HERKOMMER KIRCHE IN STRASSDORF

Text nebenan

kuppel, welche außen das Oktogon krönte. An ihre Stelle ist — wie beim Vierungsturme — ein achteckiger neugotischer Helm getreten. Was nun schöner ist, wollen wir dahingestellt sein lassen. Aber das darf gesagt werden: Ein selten reizvolles Architekturbild bot der Dom vor der Restaurierung bezw. seinen Umbauten dar! Gewiß bedurfte er einer gründlichen Restaurierung, aber warum alles wieder einheitlich gotisch gestalten? Vom Standpunkte unserer heutigen deutschen Denkmalpflege denkt man darüber anders und hat in dieser Beziehung zum Glück auch Fortschritte gemacht. Gerade, daß Jahrhunderte hindurch Generationen ihre Gedanken, also den Stempel ihrer Zeit, solchen Baudenkmalen aufdrückten, macht diese so reich, malerisch und geschichtlich wertvoll! (Vgl. Abb. S. 123.)

Es sei mir nur gestattet vom hohen Norden aus nach Süddeutschland einen weiten Sprung zu tun, zur Frauenkirche in München. Wem würde es wohl jetzt einfallen, das weltberühmte und altgewohnte Wahrzeichen der Türme zu zerstören, weil eben die interessanten Kuppeln nicht, wie der Bau, gotisch sind? Zwar wollte man in den fünfziger Jahren vorigen Jahrhunderts, als bei uns in Deutschland auch wieder alles gotisch werden sollte und aus den gotischen Kirchen, so auch bei der Frauenkirche in München, alles, was nicht gotisch war, hinausgeworfen wurde, die Hauben der Türme durch gotische Helme ersetzen, wozu Bürklein ein Projekt fertigte. Zum Glück ist aber das herrliche Wahrzeichen von München unangetastet geblieben. Dies sei nur bei Betrachtung des Architekturbildes, welches auf Seite 34 vorgeführt wurde, gesagt.

Der Dom zu Drontheim hoch oben im Norden bildet einen Markstein in der Kunstgeschichte, vor allem in der Kirchenbaukunst Skandinaviens, denn schon die ältesten Berichte erschöpfen sich mit Recht einstimmig in Lobeserhebungen über diesen kunstvollen und herrlichen Bau.

Zu dem beigegebenen Grundriß soll hier noch bemerkt werden, daß der Chorbau in nicht rechtwinkeliger Form zu dem vorderen Bautrakt ausgeführt wurde.

DIE NEUE KIRCHE IN STRASSDORF BEI GMÜND

(Abb. S. 124—128)

Inmitten der Liashochfläche, die sich zu den Füßen der drei Kaiserberge Staufen, Rechberg und Stuifen erstreckt, erhebt sich die neue Kirche von Straßdorf, einem Dorf, dessen männliche Bevölkerung hauptsächlich im nahen Schwäbisch-Gmünd beschäftigt ist. Die kleine alte Kirche, die architektonisch und landschaftlich einen ausgezeichneten Eindruck macht, erwies sich als zu klein. So entschloß man sich, nachdem der Plan einer Vergrößerung der alten Kirche wieder aufgegeben war, zum Neubau am andern Ende des Dorfes. Die alte Kirche blieb zur Freude aller Kunstverständigen und der Dorfeinwohner erhalten. Kommt man von der in einer Mulde liegenden Dorfmitte gegen den auf der Höhe liegenden Neubau, so fällt die wohlgeformte Turmspitze mit dem klar gehaltenen Zifferblatt dem Wanderer ins Auge. Nach einigen hundert Metern wird denn auch die ganze Kirche an der linken Straßenseite sichtbar, ein bescheidenes, echtes Landkirchlein.

Zunächst ist der äußere und innere Eindruck auf Massenwirkung hingearbeitet, stets wird aufbauende Konstruktion und Rohstoff ehrlich gezeigt. Der Grundriß ist einfach, nur in der Nähe des Chores durch die Seitenaltäre etwas reicher gegliedert. Das Dach ist, ohne unschön groß zu sein, weit herab gezogen, hübsch geformte Strebepfeiler teilen sich mit einfachen Fensteröffnungen in die maßvoll gehaltenen Mauerflächen. Der Haupteingang ist dreiteilig, über demselben ist das Bild des Schutzheiligen der Kirche, des hl. Cyriak, von Bildhauer Deibele, Gmünd gefertigt, zur Aufstellung gebracht.

Der Architekt, Regierungsbaumeister Hans Herkommer von Gmünd, erklärte dem Verfasser nach einer wiederholten Besichtigung auf dessen Anerkennung, daß er sich auch redlich Mühe gegeben habe. Er hatte bei mehreren deutschen Preisausschreiben hervorragende Erfolge zu verzeichnen; aber mit diesem Bauwerk hat er sicher sein Bestes geleistet. Er konnte gerade noch der Weihe durch den h. H. Bischof v. Keppler, Rottenburg, beiwohnen, als ihn das Vaterland an die Front in den Cheppywald rief; dort hat er schon manch gute Nachricht über seinen wohlverdienten Erfolg in Straßdorf hören dürfen.

Tritt man in das Innere der Kirche, so ist man überrascht von der außerordentlichen Gediegenheit und dem hohen künstlerischen Wert der Gesamtwirkung. Das Schiff ist als Tonnengewölbe ausgebildet und durch schön verteilte Balken akustisch zweckmäßig gebaut. Am Ende des Tonnengewölbes zweigen rechts und links je ein Seitenaltar ab, während der Chor in der Form eines Kugelgewölbes einen würdevollen reichen verzierten Abschluß bildet. Stets ist auf zweckmäßige Materialzusammenstellungen Nachdruck gelegt: die Altäre stellen z. B. eine wohlgeformte Harmonie von Holz- und Metallarbeiten dar, denen sich der auch für die Schallbrechung förderliche Wandteppich würdig anschließt. Am meisten fällt wohl die außerordentlich reiche Verwendung erstklassiger Metallarbeiten ins Auge, die sowohl bei den Beleuchtungskörpern als auch beim Taufstein und namentlich beim Hochaltar und den Seitenaltären in die Erscheinung treten. Der Hochaltar zeigt konzentrische Wiederholung der Gewölbelinien und steigert so seinen Platz im Brennpunkt; die Nebenaltäre lassen im Unterbau die horizontale, im Aufbau die vertikale Linienführung hervortreten. Der linke Seitenaltar stellt die unbefleckte Empfängnis in vortrefflich empfundener Feinheit dar, ohne in den häufigen Fehler der theatralischen Pose zu verfallen; die Madonna ist ein Werk des Bildhauers Höfer, Dresden. Im rechten Seitenaltar steht eine ausnehmend gut gelungene Schutzengelfigur des Münchener Bildhauers Bleeker, ausgeführt in Holz. Die Wandteppiche dieser beiden Seitenaltäre sind das Ergebnis eines Wettbewerbs der Stuttgarter Kunstgewerbeschule. Vor dem Hochaltar ist ein Bogenfries mit dem Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen geschmückt, während sich an der Grundlinie des Kugelgewölbes gemalte Apostelfiguren harmonisch einfügen. Der Hochaltar selbst läßt in wohltuendem Gegensatz zu vielen neueren Erzeugnissen eine edle Holzfarbe erkennen, wobei nur Monstranz und das Bild im Mittelfeld heraustreten; rechts und links davon sind zwei besonders gelungene Beleuchtungskörper hervorzuheben.

Die beiden Seitenaltäre werden durch zwei Fenster mit Glasmalereien belichtet; deren Technik läßt ein erfolgreiches Streben nach Wiedergewinnung der alten Höhe dieser Technik erkennen; sie sind ein Werk der Firma Puhl & Wagner in Heinersdorf-Berlin. Das linke Fenster zeigt das Gleichnis vom Sämann, während rechts der Schlag Moses gegen den Felsen zur Darstellung gelangt ist. Wie Lichter im Raume wirken auch schon bei Tage die an Ketten aufgehängten schön gearbeiteten Beleuchtungskörper aus Duranametall, die von der Firma Hörner in Gmünd, Baizer-Waldstetten und Wörner-Stuttgart hergestellt sind.

Das Kirchengestühl hat eine gedämpft grüne Farbe; die Form ist außerordentlich wohlgelungen und praktisch gruppiert, durch ein neues Verfahren tritt die Maserierung der Holzlinien besonders angenehm hervor. Die zahlreichen Metallarbeiten erklären sich aus dem Hauptberuf vieler Dorfeinwohner, die als Gold- und Silberschmiede in Gmünd tätig sind. Die Bemalung der Kirche macht ihren Meistern, Schenk und Kaiser-Stuttgart alle Ehre.

Die Orgelempore überrascht durch den reichlichen Platz und die reichliche Verteilung der Bankreihen. Die Orgel selbst läßt die konstruktiven Linien unverhüllt hervortreten und zeigt einen ausgezeichneten Klang, der dem vorübergehenden Wanderer schon angenehm auffällt.

Man darf den Erbauer ebenso wie die Gemeinde Straßdorf zu ihrer neuen Kirche beglückwünschen, die häufig das Ziel der reichlich in die herrliche Gegend kommenden Wanderer abgeben wird. Ludwig Schwenk



HANS HERKOMMER (GMÜND) — KIRCHE IN STRASSDORF

Text nebenan

ENTSCHEIDUNG DES PREISGERICHTS IM WETTBEWERB UM ENTWÜRFE VON DENKMÄLERN FÜR DIE GEFALLENEN ÖSTERREICHISCHEN KRIEGER IM WELTKRIEG 1914/15

veranstaltet vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien

Als im Februar des Jahres 1915 die genannte Behörde einen Wettbewerb um Entwürfe von Denkmälern für die gefallenen österreichischen Krieger ausschrieb, war sie von der Absicht geleitet, der Künstlerschaft durch die Stellung einer großen, ebenso zeitgemäßen und des allgemeinen Interesses sicheren, wie künstlerisch verwertbaren Aufgabe eine erfolgverheißende Anregung zum künstlerischen Schaffen zu geben und hierdurch der in Künstlerkreisen damals vielfach bemerkbaren, geradezu lähmenden Mutlosigkeit nach Kräften entgegenzuwirken. Anderseits sollte durch die zu gewärtigenden Entwürfe nicht nur die Verwirklichung der zweifellos unmittelbar nach Beendigung des Krieges an zahlreichen Orten der Monarchie auftauchenden Wünsche nach Errichtung derartiger Erinnerungsdenkmäler rechtzeitig künstlerisch vorbereitet, in greifbare Formen gebracht und dadurch günstig beeinflußt werden, sondern in vielen Fällen wohl auch überhaupt erst die Anregung und der Ansporn zu einer solchen Denkmalsschöpfung gegeben und auf diese Weise der gesamten Künstlerschaft ein weites und reiches Arbeitsgebiet eröffnet werden. In diesem Sinne ist die in Rede stehende Maßnahme auch als eine Fürsorgeaktion anzusehen, bei der die Preise ungeachtet der relativen Höhe der hierfür bestimmten Summe neben jenem Hauptziel von um so untergeordneterer Bedeutung sind, als für derartige augenblickliche Abhilfe seitens der staatlichen Kunstverwaltung schon durch eine Reihe anderer Maßnahmen vorgesorgt wurde und auch in Zukunft nach Bedarf vorgesorgt werden soll.

Daß eine der sonst üblichen, eng umschriebenen, ein bestimmtes Denkmal auf einem im voraus bestimmten Standort ins Auge fassenden Konkurrenzen zur Erreichung jenes Hauptzieles kaum beitragen würde, unterlag keinem Zweifel. Die staatliche Kunstverwaltung entschloß sich daher, nach eingehender Beratung der Angelegenheit durch die ständige Kunstkommission des Ministeriums (Sektion für bildende Kunst), welcher Vertreter aller Kunstgattungen und Richtungen angehören, einen Wettbewerb auszuschreiben, in welchem den Künstlern die tunlichste Freiheit eingeräumt wurde und es ihnen überlassen blieb, sowohl den Standort, der ihnen aus künstlerischen und auch aus praktischen Erwägungen am geeignetsten erschien, als die diesem Standort angemessene Art, Form und Größe des Denkmals selbst zu wählen, und zu welchem Werke der Architektur, der Plastik und der Malerei wie auch solche des Zusammenwirkens dieser Künste zugelassen wurden. Nur auf diese Weise war jene Fülle von Vorschlägen und Anregungen zu gewärtigen, die dann zu lohnenden Aufträgen und zur Schaffung zahlreicher Kunstwerke in den verschiedensten Orten und Gegenden Oesterreichs führen sollen, eine Erwartung, die zum Teil bereits in Erfüllung gegangen ist, zum Teil hoffentlich noch in Erfüllung gehen wird.

Termingemäß sind zu diesem Wettbewerb 223 Entwürfe aller Kunstgattungen eingesandt worden. Es ist nicht leicht gewesen, diese große Zahl von teilweise sehr umfangreichen Arbeiten in den verhältnismäßig beengten Ausstellungsräumen der Zedlitzhalle unterzubringen und aufzustellen. Ebenso ist auch die Aufgabe der Preisrichter eine außerordentlich schwierige gewesen; die genaue Prüfung, Sichtung, Abwägung und Beurteilung der zahlreichen und verschiedenartigen Arbeiten hat einen großen Aufwand an Zeit, Mühe, Gewissenhaftigkeit und Sachkenntnis erfordert. Das Ergebnis dieser Beratungen des Preisgerichtes liegt nunmehr vor und läßt sich in folgendem zusammenfassen: in der Absicht, die Preise der Qualität der eingereichten Arbeiten tunlichst anzupassen, gelangte das Preisgericht zu dem einstimmig gefaßten Beschlusse, von dem Preisschema der Konkurrenzausschreibung abzusehen und die für Preise zur Verfügung stehende Summe von 66000 Kronen wie nachstehend vermerkt zu verteilen. Es wurden zuerkannt:

Fünf Preise zu je 8000 Kronen. Den Entwürfen mit den Kennworten »Die drei Künste« (Verfasser Architekt Franz Günther, Maler Albert Janesch, Architekt Friedrich Pindt in Wien). Motto: A. E. J. O. M. (Verfasser: Architekt E. Hoppe, M. Kammerer und O. Schönthal in Wien). »Augustinerkirche« (Verfasser: Professor Rudolf Jettmar in Wien). »Weihestätte den gefallenen Helden« (Verfasser: Professor Josef Müllner in Wien) und »Leopoldsberg« (Verfasser: Professor Oberbaurat Friedrich Ohmann in Wien).

Zwei Preise zu je 5000 Kronen. Den Entwürfen mit den



HANS HERKOMMER (GMÜND) — KIRCHE IN STRASSDORF

Orgelempore. — Text S. 125



HANS HERKOMMER (GMÜND) NEUE KIRCHE IN STRASSDORF BEI SCHWÄBISCH GMÜND
Blick auf das Presbyterium. Text S. 125

Kennworten »Studien« (Verfasser: Architekt Professor Artur Payr in Innsbruck und »Sursum corda« (Verfasser Architekt Baurat Karl Seidl und Maler Karl Haßmann in Wien).

Zwei Preise zu je 4000 Kronen. Den Entwürfen »Nike« (Verfasser: Maler A. H. Schram in Wien) und »Donau« (Verfasser Bildhauer Franz Seifert in Wien).

Acht Preise zu je 1000 Kronen. Den Entwürfen »Achilles« (Verfasser: Bildhauer Alexander Jaray in Wien). »Ehrenschuld« (Verfasser: Bildhauer Ferdinand Lügerth und Architekt Adolf Thomas in Wien). »Der Sieg« (Verfasser: Architekt Richard Novak in Prag). »Doppeladler« (Bildhauer Ferdinand Opitz in Wien). »Mit dem Ruhme der Gefallenen« (Verfasser: Bildhauer W. Prokop in Prag). »Kriegssaat« (Bildhauer Michael Six in Wien). »Votivkirche« (Architekt Baurat Anton Weber und Bildhauer Willy Bormann in Wien) und »Wahrzeichen« (Verfasser ungenannt). Außer diesen zuerteilten Preisen wurde noch eine Reihe von Künstlern mit »ehrender Erwähnung« hervorgehoben.

Die preisgekrönten sowohl wie auch die übrigen Arbeiten wurden in der Zedlitzhalle, der Ausstellungsstätte des Wirtschaftsverbandes der österreichischen Künstlerschaft, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wodurch es uns möglich ist, aus eigener Anschauung über das Gebotene zu urteilen. Wie bei den meisten künstlerischen Wettbewerben, so haben auch diesmal die Künstler durch die überaus große Beteiligung der Allgemeinheit namhafte Opfer gebracht und selbst den Preisträgern erwuchsen so bedeutende Kosten, daß diese durch den ihnen zuerkannten Preis kaum gedeckt erscheinen. Bei einem Rundgang durch die stimmungsvoll wirkende Ausstellung fällt besonders die künstlerische Qualität einer ganzen Reihe von Arbeiten auf. Es sind teils Schöpfungen einer hochfliegenden künstlerischen Phantasie in Erz und Marmor gedacht, teils kleinere Arbeiten, die in beschränktem Gemeinwesen immerhin ausgeführt werden könnten. Ohmann und Schram stellen z. B. ihr Kolossal-Weltkriegsdenkmal auf den Leopoldsberg, weithin schauend, wie ein Wahrzeichen über das ganze Wiener Donaubecken. Schram festlich in prunkendem Aufschwung mit überwiegend malerischer Kraft, Ohmann wieder mit dem Massenaufgebot architektonischer Elemente, die durch die Wucht der Erscheinung wirken und des Nachts durch die Feuerzeichen, die von der Attika des Hauptbaues flammen, in die Erscheinung treten. Seidl schuf einen schlank aufragenden Kuppelbau, von Haßmann durch sehr schöne Mosaikentwürfe im Innern wirkungsvoll belebt, Architektur und Malerei vereinigen sich hier zum Ausdruck der Apotheose.

Einen mächtigen Eindruck macht der von den Architekten Hoppe, Kammerer und Schönthal geschaffene Riesensarkophag, in einen Ringwall gestellt, ein Motiv, das auch bei dem lichterfüllten Entwurf Müllners wiederkehrt. Jettmars Bilderfries für eine Seitenwand der Augustinerkirche in Wien, der Rundtempel des Innsbruckers Payr und der Entwurf Seiferts sind zweifellos ganz hervorragende Schöpfungen, denen man nur wünschen könnte, daß sie in Wirklichkeit in angepaßter Umgebung entstehen möchten.

An Kriegerdenkmalen einfacherer Art ist natürlich kein Mangel, aber nur verhältnismäßig wenige werden



H. HERKOMMER KIRCHE IN STRASSDORF
Portalbau. — Text S. 124

der Erwartung und Vorstellung gerecht, die man im allgemeinen von solchen Arbeiten gewohnt ist; das religiöse Moment ist zu sehr vernachlässigt, das Dekorative zu sehr in den Vordergrund gerückt. Nichtsdestoweniger dürfte manches dieser Erinnerungszeichen an den großen Krieg als Andenken an die heldenhaften Opfer des Kampfes um die heimatliche Scholle zur Ausführung gelangen können. Vieles allerdings ist auch banal in der Idee und mehr oder minder dilettantisch in der Ausführung.

Es läßt sich leider nicht wegstreiten, daß das Gesamtergebnis des Wettbewerbes, so rühmenswert seine Absicht war, ein »negatives« genannt werden muß. Es geht dieser bedauerliche Umstand schon aus der Tatsache hervor, daß die Jury in ihrem Gutachten keines der Projekte zur Annahme und Ausführung in Vorschlag brachte. Der Gedanke, der das Unterrichtsministerium bei diesem Wettbewerb leitete, durch ihn eine Fülle von Anregungen und Vorschlägen für Kriegermonumente zu erhalten, ist ja wohl zum Teil erreicht worden, hoffen wir, daß auf Grund dieser nunmehr vorhandenen Anregungen ein reiches Arbeitsgebiet sich vorbereite, das nach endgültigem Schluß des Weltkrieges unsern Künstlern eine Entschädigung für die harten Jahre des Darbens, dem Volke aber eine Reihe stimmungsvoller, von ernster dem Zwecke angepaßter Würde getragener, wahrhaft künstlerischer Erinnerungszeichen an seine gefallenen tapferen Söhne bringen möge.

Richard Riedl

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Herr Architekt Franz Baumann (München) teilt uns berichtigend mit, daß der auf S. 61 (Heft II) links abgebildete Kelch auf einen von ihm gefertigten Entwurf zurückgeht.

Eine Kriegsgedächtniskirche. Zu dauernder Erinnerung an den gegenwärtigen bedeutungsvollen Abschnitt vaterländischer Geschichte wird in Nürnberg ein kirchlicher Monumentalbau errichtet werden. S. M. König Ludwig III. von Bayern hat das Protektorat übernommen.

Bildhauer Anton Zembod (Hannover) erlitt am 10. September in Rußland den Heldentod für das Vaterland.

Bildhauer Professor Thomas Buscher (München) vollendete kürzlich für ein Portal der St. Paulskirche in München die Statuen des hl. Heinrich und der hl. Kunigunde in Stein.

Zu den Sonderbeilagen der vorigen Nummer. — Die Malerei und Plastik im Presbyterium der Kirche zu Adelsdorf stammen, wie auf S. 69 des Textes bemerkt ist, von Bildhauer Hans Angermair in München; desgleichen auch die plastischen Arbeiten am Portal des Kgl. Bezirksamtsgebäudes zu Schweinfurt.

Bildhauer Professor Georg Busch vollendete für die Stadtpfarrkirche zu Weilheim eine Herz Jesu-Statue und eine Schutzmantel-Madonna. Im Auftrage S. K. H. des Prinzen Johann Georg von Sachsen fertigte er eine Holzstatuette des hl. Johann Nepomuk und im Auftrag des h. H. Bischofs Dr. Antonius von Henle in Regensburg dessen Marmorbüste für eine Anstalt.

Unser Mitarbeiter Oskar Gehrig, der seit langem im Felde steht, wurde für seine Tätigkeit bei der Einnahme von Kowno mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet.

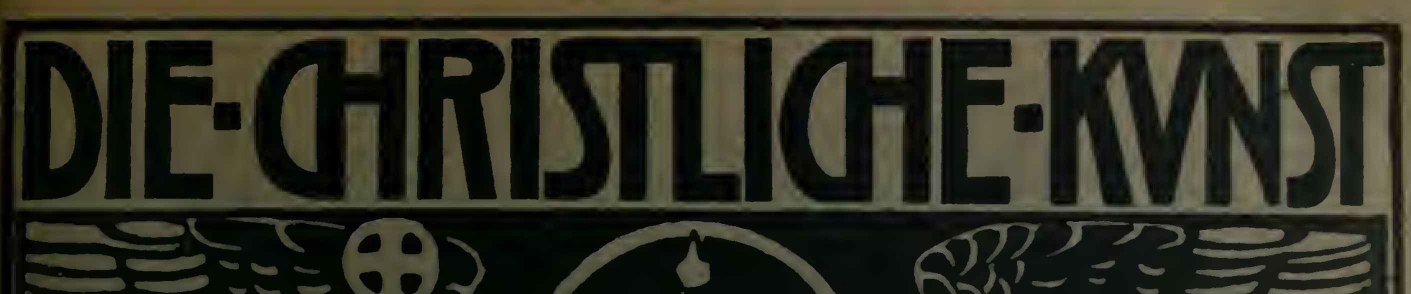
Gabriel von Max starb am 24. Nov. in München. Zu Prag am 23. Aug. 1840 geboren, kam er im Jahre 1863 an die Münchener Akademie zu Piloty, zu dessen glänzendsten und erfolgreichsten Schülern er zählte. Gereizt durch die malerische und mystische Seite der Themen malte er auch einige religiöse Stoffe in seiner zum Weichlichen neigenden Art.

Die Stadt Wiesbaden kaufte auf einer dortigen Kunstausstellung das Bild der Kreuztragung von Joseph Eberz (Stuttgart).

Bilder für die Wiener kommunale Ehrengalerie. — In Anbetracht der großen Notlage, in der sich gegenwärtig viele Künstler befinden, hat sich die Wiener Gemeindevertretung entschlossen, noch einige Bildnisse für die Galerie ihrer Ehrenbürger malen zu lassen. Der Stadtrat beschloß daher die Anfertigung weiterer zehn Bilder und genehmigte hierfür den erforderlichen Betrag von 10000 Kronen. Die Vergebung der zu malenden Bilder hat an tüchtige, nachweisbar in Notlage geratene Wiener Künstler von Fall zu Fall zu erfolgen.

Bildhauer Otto Jarl in Wien †. — Einer der besten plastischen Künstler der österreichischen Haupt- und Residenzstadt, Tierbildhauer Otto Jarl, ein gebürtiger Schwede, ist am 16. November d. J. gestorben. Seine Schöpfungen auf diesem in Wien und Oesterreich verhältnismäßig noch wenig gepflegten Gebiete, waren durchweg hervorragende Leistungen, insbesonders sein »Eisbär«, den seinerzeit Kaiser Alexander III. von Rußland erworben hat. Sein Hackher-Denkmal, eine gewaltige Löwenfigur, auf dem Grazer Schloßberg, zeigt die feine Beobachtung und Sicherheit, die dem Künstler bei der Schaffung seiner Gestalten zur Verfügung standen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



FRITZ KUNZ

XII. JAHRGANG
1. FEBRUAR 1916
HEFT 5

OKT. 1915 – SEPT. 1916
PREIS HALBJAHRL. M. 6.–
EINZELHEFTE M. 1.25

INHALT:

MONATSCHRIFT · FÜR · ALLE · GEBIETE · D · CHRISTLICHEN KUNST · DER · KUNSTWISSENSCHAFT · SOWIE · FÜR · DAS GESAMTE · KUNSTLEBEN ·

IN · VERBINDUNG · MIT · D · DEUTSCHEN · GESELLSCHAFT FÜR · CHRISTLICHE · KUNST · HERAUSGEGEBEN · VON · D · GESELLSCHAFT · FÜR · CHRISTL · KUNST G M B H MÜNCHEN





RENÉ KUDER — DER FRIEDE

AQUARELL VON 1912 PRÄMIIERT IN PARIS



RENÉ KUDER
ENTWURF ZU EINER MALEREI
ÜBER EINER SAKRISTEITÜRE

Aquarell, gem. 1910

Text S. 136

Wer wird hinaufsteigen den Berg des Herrn, wer stehen an seinem heiligen Orte? Wer schuldlose Hände hat und ein reines Herz. Ps. 23, 3. 4.

RENÉ KUDER

Von W. ZILS-München

(Zu den Abbildungen dieses Heftes)

Die Freilichtmalerei, von den Deutschen »Pleinairmalerei« genannt, kam nach der Meinung aller zünftigen Kunstschriftsteller von Frankreich zu uns herein. Diejenigen, die sich heute der Vergangenheit nur ungern erinnern oder sie gar ableugnen, wobei sie ins Gegenteil fallen und eine Befruchtung der deutschen Kunst durch ihre französische Schwester mit jener Sicherheit bestreiten, mit der sie dieselbe früher betonten, setzten sich etwa vor zwanzig Jahren für eine französische Kunst in Deutschland ein. »Pleinair« mußte unter allen Umständen gemalt werden. Gewichtige Stimmen erhoben sich bereits damals und meinten, die deutsche Kunst habe schon vor dieser Entdeckung durch die eigene Naturbeobachtung mit dem Licht- und Luftproblem gerungen, zu dessen Lösung allerdings französische Technik nicht unwesentlich beitrug.

Ein ganz bezeichnendes Schulbeispiel, wie der Künstler durch selbsttätiges Betrachten der Umwelt zur Freilichtmalerei kommt, ist René Kuder, mit dem wir uns im folgenden zu beschäftigen haben. Bei einem Plauderstündchen, in dem er uns von seinem früheren Leben und jetzigen Soldatenstand erzählte, fragten wir ihn, wo er malen gelernt habe. »In der Natur«, war die Antwort, »auf keiner Akademie, in keiner Galerie durch Kopieren. Was ich da draußen sah beim Herumwandern über Felder und Wiesen,



RENÉ KUDER — ALTER KIRCHHOF

Aquarell

forderte mich zur hellen, lichten Farbengebung auf, während ich heute noch bei der Beschäftigung mit Innenraumstücken mich dunkler Farben bedienen würde.« Dieses Selbstbekenntnis des Künstlers nimmt eine Charakterisierung seines Werdegangs und seiner Werke vorweg.

Kuder, der am 23. Nov. 1882 in Weiler im Kreise Schlettstadt (Elsaß) geboren ward, kam in frühester Jugend aus eigenem Trieb zur Natur. Jm täglichen Anblick ihres Lebens offenbarte sich ihm sein künstlerischer Beruf und seines Wesens Art. Der Vater, der mit Geschmack Bilderbücher kolorierte, lehrte ihn die Liebe zur Natur. Von ihm erfuhr er etwas vom Werden der Erde, von Versteinerungen und Sternbildern, Momente, die ihn veranlaßten, offenen Sinnes und scharfen Blickes die Schönheiten seines Landes zu betrachten. Kaum war der Gedanke geboren, das, was er in Büchern sah, selbst darzustellen, so folgte ihm die Tat. Der junge Kuder ging noch während der Zeit des Besuches der Volksschule seines Heimatortes in Weilers Gemarkung und zeichnete, was er vorfand. Korrektor der Bilder war der Vater. Neben ihm ist der Künstler seinem Lehrer Bittinger noch heute zu von Verehrung getragenem Dank verpflichtet. Der einfache Volksschullehrer hatte die Anlagen



RENÉ KUDER WALDBACH

Aquarell, 1912

seines Schülers erkannt und tat sein möglichstes, sie zu fördern. Wenn der Vater auch von Zuneigung gegen die Kunst beseelt war, so widersetzte er sich doch mit aller Macht dem Wunsch des Sohnes, nach dem Austritt aus der Schule mit 14 Jahren die Kunstschule besuchen zu dürfen. Die Vorstellung vom »Maler im Dachstübchen« war ausschlaggebend, René einem praktischen Beruf zuzuführen. Der Vater ließ ihm dabei so viel Zeit, daß er sich mit Farben, die er ihm selbst zutrug, und mit Büchern weiter bilden konnte mit der Begründung, daß der Mensch nie zu viel wisse und daß man für sich selbst zur eigenen inneren Befriedigung weiterstreben müsse. Endlich im 20. Lebensjahr setzte Kuder den Eintritt in die Straßburger Kunstgewerbeschule durch. Die in den Ferien mitgebrachten guten, von Können und Fortgang sprechenden Zeugnisse brachen den letzten Widerstand des Vaters. Dem Künstler stand die Kunst offen.

Das figürliche Zeichnen namentlich unter dem Lehrer Jordan fand nach dem Verlassen Straßburgs im Jahre 1905 an der Münchner Akademie seine Fortsetzung in dem Aktzeichnen. Seine Lehrer Feuerstein, Löfftz und Marr förderten das

Talent und wiesen ihm auf Grund eines in Straßburg für einen Freund illustrierten Meßbuches mit Randzeichnungen, das ihm schon die prüfungslose Aufnahme gesichert hatte, ein Meisteratelier an. In dieser Zeit entstand u. a. vor der Natur das Aquarell Isartal (Abb. S. 142).

Ausgestattet mit der kleinen und großen Medaille anläßlich der üblichen Semesterausstellungen, zog Kuder unangekränkelt von irgend einer Richtung Einfluß in die Heimat, um zu malen, wie er wollte. Er wußte, daß er erst hier den innigen Kontakt mit der großen Natur finden und etwas werden könnte, was wir mit Fug und Recht den Heimatkünstler nennen dürfen, der für das Elsaß die Bedeutung zu gewinnen verspricht, die sich ein Thoma in der künstlerischen Durchdringung des Schwarzwaldes vor ihm erwarb. Einer äußersten Betätigung der Individualität, der das Bizarre verhaßt ist, setzte jetzt nur mehr eine Macht — die Natur Schranken. Hier, in seiner bodenständigen Umgebung, erfüllte sich Dürers Satz in den handschriftlichen »Entwürfen zur Einleitung«: »Die Kunst des Malens wird besser durch Lieb und Lust gelernt, denn durch Zwang.« Der äußere Erfolg blieb dann auch nicht aus. Bei einem Wettbewerb für die »Woche« erkannten ihm die Preisrichter M. Liebermann, A. Kampf, Manzel und R. Reinecke den II. Preis zu (Abb. unten).

In demselben Jahre 1912 entstanden Bilder wie »Der Friede« und »Waldbach« und »Schwere Wolken« (Abb. Sonderbeil., S. 131, 138—141), die des Künstlers stärkste Seite dartun: Die Landschaft seiner Heimat. Ihr widmet er sich seit der Rückkehr mit einer wahren Inbrunst und frischen und gesunden Freude an den Farben. Ohne Experimente malt Kuder als Naturalist die Natur so, wie er sie sieht und fühlt. Nach eigenem Bekenntnis treibt ihn das Verlangen, dem Beschauer den Eindruck so zu vermitteln, wie er ihn selbst gewonnen. Die geschmackvolle Färbung gibt ihm das Tageslicht, dessen



RENÉ KUDER — DAS FRÜHSTÜCK

Aquarell, 1912; prämiiert in Berlin. — Text oben



RENÉ KUDER — DIE VERSTEIGERUNG

Aquarell, 1914. — Text unten

feine Stimmungen die leichte mit Wasserdämpfen stark gesättigte Luft des Elsaß, die den Himmel in voller Bläue nur selten strahlen läßt, noch intimer gestalten. Sein Pinsel ist breit, seine Farben sind duftig.

Wie auf Kuder der Besuch der Kunstgewerbeschule und Akademie ohne wesentlichen Einfluß blieb, so veränderte auch eine Studienreise nach Paris im Jahre 1912 wenig seine Farben- und Formgebung. Als den Heimatkünstler zeigt er sich in seinen künftigen Werken auch dort, wo er aus dem Leben seines Volkes (Frühstück, Versteigerung, Jahrmarkt, Abb. S. 132—135) erzählt. Wie in der Landschaft, so tritt uns auch in diesen genrehaften Szenen der Naturalist entgegen, der selbständige, frische Beobachter, dem es auch nicht an dem nötigen Vorrat Phantasie und Sinn für die Schattenseiten und Vorzüge seines Volkes gebricht. Ein Bild wie »Der Jahrmarkt« (Abb. S. 135) gewinnt bei einer längeren Betrachtung. Trotz einer Vielheit von Begebenheiten ermüdet das Auge nicht, befällt das Gehirn keine Langeweile. Alles lebt, spricht, und erzählt, ob es nun der mit Einsetzung seiner Lungenkraft geschäftsgewandte Marktschreier oder der stillbedachte Bauer tut, der mehr mit Schläue als mit dem in der Tasche noch zurückgehaltenen Geldbeutel die kritisch betrachteten Ferkel erstehen will.

Es ist nur zu klar, daß eine Individualität von der Selbständigkeit Kuders sich auch auf eigene Weise mit dem Krieg abfand. Die Kriegserklärung überraschte ihn in seinem Heimatorte. Während der Gemeindediener (Abb. S. 145) mit der Trommel durch die Straßen zog, um die Mobilmachung auszurufen,



RENÉ KUDER STUDIE ZUM JAHRMARKT (S. 135)
Zeichnung von 1914 auf Grau mit weiß aufgesetzten Lichtern

Männlein und Weiblein auf die Gassen rannten, hielt des Künstlers Stift die einzelnen Gestalten fest. Hier (Abb. S. 144) die entgeisterte Frau, der die Tatsache nicht so schnell bewußt wird, deren Erstaunen über das eben Gehörte, die Mienen des Antlitzes und die Bewegung der Hand bezeichnen, dort die alte Mutter (Abb. S. 146), der die Nachricht, die Vorahnung der kommenden Schrekken und Nöten die Tränen aus den Augen zwingt. Als dann der Krieg ausbrach, Kanonendonner die Ruhe seiner Heimat erschüttern machte, Granaten die als »Friede« bezeichnete Weide durchfurchten und auf ihr Freund und Feind im Todesschlafe vereinigt wurden, schuf der Künstler Kriegsbilder, die eine weitere und schnellere Verbreitung verdienten als die durchgängig unwahren, dabei unkünstlerischen und einen Einblick in das wahre Kriegsgetriebe nicht vermittelnden »Schlachtenbilder«, die sich mit Hilfe geschäftstüchtiger Verleger durchzusetzen vermochten, ganz zu schweigen von dem »Kitsch« der im Atelier gestellten Szenen, wie sie die Postkartenauslagen unserer Geschäfte aufweisen. (Einen Trost — dies nur nebenbei — bieten Karten aus Frankreich, England und vor allem Italien, die das Beiwort »barbarisch« verdienen.) Den Kriegsarbeiten Kuders kommt ein Wert zu, der den des Augenblicks übersteigt. Selbst noch »Zivilist«, aber zum Arbeiten einberufen, betrachtet er seitwärts die Arbeiterbataillone. Arm und reich, jung und alt im Alter von 17—50 Jahren, mußten, soweit nicht wehrfähig, am 1. August zur Arbeit ausziehen, Straßen bauen und Schützengräben auswerfen. Als die Franzosen vorübergehend im Elsaß einbrachen, trieben sie die Bewohner zur Zwangsarbeit (Abb. 159). Äußerst fein sind hier die weißen Uniformen der Kürassiere zur Erzielung malerischer Wirkungen verwendet. Das Leben und Treiben der zum Landsturm gerechneten Arbeiterbataillone verfolgt Kuder in einer Reihe (Abb. S. 147—151) Federzeichnungen, die höchst elegant und schnell hingeworfen, das Charakteristische festhalten. Der eigene Diensteintritt im Februar 1915 gab Kuder Gelegenheit zum Ablauschen mancher feinen Einzelheiten. Nach



RENÉ KUDER DER JAHRMARKT

Aquarell, 1914. — Text S. 133

dem Dienst war es in freien Stunden die Kunst, die oft unter den mißlichsten Umständen in Scheunen oder auf dem Heuboden ausgeübt, Erholung bot. Der Gegensatz zwischen Leben und Tod, wie ihn am schärfsten das Schlachtfeld liefert, ließ in ihm die ernste bis ins Altertum zurückgehende und namentlich im christlichen Mittelalter gepflegte Idee des »Totentanzes« aufleben in Bildern, die im »Pionier« erscheinen werden. Ob nun Kuder das Putzen oder Tränken der Pferde (Abb. S. 146—147) oder den schwierigen Transport einer Proviantkolonne (Abb. S. 152) schildert, immer ist es die Meisterschaft der Zeichnung, das tiefe psychologische Erfassen, das wir bewundern. Er bedient sich des Bleis mit aufgehöhtem Weiß oder der Feder, deren Anwendung er besonders bevorzugt.

Wenn wir uns zum Schlusse mit den Beziehungen des Künstlers zur christlichen Kunst beschäftigen, so geschieht dies nicht, weil sie die geringste unter seinen Kunstbetätigungen ist. Im Gegenteil finden sich in ihr alle Vorzüge seines Schaffens vereint. Daß ein Künstler, der sich entschieden gegen das Häßlich-Gemeine wie auch gegen das Oberflächliche in der Kunst ausspricht, seine Kunst in den Dienst der sittlichen Erziehung des Menschen stellt, ist selbstverständlich. Gerade hier, wo es sich um das Höchste, Reinste in jedermanns Leben handelt, kommt es wie in keiner Kunstgattung nicht allein auf das Was, sondern auch auf das Wie an. Eindringlich ist in Nr. 1 des 12. Jahrgangs der »Christlichen Kunst« auf diese Forderung hingewiesen.

Den Lesern unserer Zeitschrift ist ja Kuder kein Fremder mehr. In Heft 5 und 8 des X. Jahrgangs wurden bereits zwei farbige Blätter veröffentlicht. Die Jahresmappe 1913 brachte die »Ruhe auf der Flucht«, zu der Abb. S. 142 eine Aquarell-Studie bildet, deren Schwarz-Weiß-Wiedergabe die koloristischen Feinheiten ahnen läßt. Im Jahre 1913 zeichnete Kuder für die Kirche in Meisengott bei Schlettstadt die Kartons zu 12 Fenstern, die von der Hofglasmalerei van Treeck in München ausgeführt wurden. Zwei von ihnen wurden leider Opfer des Krieges, der auch die Ausführung der Deckengemälde für dieselbe Kirche, die in der Skizze bereits vollendet sind, hinderte. Als aufmerk-

samer Leser der Hl. Schrift, dessen Altes Testament ihn ob seiner markigen Sprache am stärksten anzieht, schildert der Künstler die historisch-religiösen Begebenheiten. Reiche künstlerische Phantasie entbehrt seine christliche Kunst ebensowenig wie seine profan erzählende. Aus dem Jahre 1910 stammt noch ein Entwurf zu einem Supraportabild über einer Sakristei (Abb. S. 129), das leider noch der Ausführung harrt; ihre Schwierigkeit besteht vielleicht darin, daß das Bild nicht für die Kirche, sondern für die Sakristei gedacht ist, die ja meist aus finanziellen Gründen in kalter Nüchternheit gehalten wird. Welche hehre Auffassung von dem Priesterstande spricht aus dem Bilde: Nur der, der schuldlose Hände zeigen kann und ein reines Herz, trete an die Stufen des Altars. Einer wurde vom richtenden Engel für schuldig befunden und verhüllt aus Trauer und Reue den Kopf durch den Arm, da er nicht mehr wagt, den Blick zum Heiligsten zu erheben. Während diesem Bilde ein alttestamentlicher Text zugrunde liegt, dient dem Künstler in einer Vorlage zu einem Kommunionbild (Abb. S. 143) die wunderbare Brotvermehrung zum gestaltenden künstlerischen Stoff. Straff ist die Komposition, die die hehre Gestalt Christi in plastischer Größe in die Mitte stellt, prächtig ist die Farbengebung, einzelne Personen, wie die Mutter mit dem Kinde (links vom Beschauer) und den beiden Kindern rechts, sind von entzückender Schönheit.

Auch die christlichen Darstellungen setzt Kuder in die freie Landschaft, nicht weil es die »Mode« verlangt, sondern weil es ihn, den Heimatkünstler, dazu treibt, für dessen Schaffen ein weiteres Wort Dürers zutrifft: »Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.«



RENÉ KUDER ALTE FRAU
Zeichnung von 1914 auf Grau. Studie zum Jahrmarkt (vgl. Abb. S. 135)

OSKAR HOSSFELD †

Die Zahl der Meister mittelalterlicher Baukunst wird immer geringer, einer nach dem andern geht dahin, um einem neuen Geschlechte mit anderen Zielen Platz zu machen. Gerade in den letzten Jahren mußten wir eine auffallend lange Reihe hervorragender Meister der älteren Schule zur ewigen Ruhe geleiten und manchen unersetzlichen Verlust beklagen, den die Kunst dabei erlitt. Auch der in Rede stehende Künstler, der Geh. Oberbaurat Oskar Hoßfeld, war ein Mann von ernstem Kunstwollen, nur dem Wahren, Schönen und



RENE KUDER — SCHWERE WOLKEN

AQUARELL VON 1912





RENÉ KUDER MARKTSCHREIER

Zeichnung von 1914 auf Grau, mit Weiß gehöht, Studie zum Jahrmarkt (Abb. S. 135)

Guten nachstrebend, abhold allen krankhaften Strömungen und Versuchen in der Kunst, aber mit der Zeit gehend und redlich bemüht, das Alte mit dem Neuen in gesunden Bahnen zu vereinen. Hoßfeld war zeit seines Lebens ein Kämpfer und so blieben auch ihm, wie so vielen unserer Altmeister, manche oftmals gehässige Anfeindungen nicht erspart, die mehreremale sogar seine Stellung bedrohten.

Oskar Hoßfeld stand im 68. Lebensjahre, als er in Bad Wildungen, wo er Heilung suchte, am 16. Oktober 1915 für immer seine Augen schloß. Er wurde am 4. Juni 1848 in Schulpforta, jener Stadt der berühmten sächsischen Fürstenschule, geboren und erhielt auch an dieser Anstalt eine umfassende, gediegene allgemeine Bildung, die ihm zeitlebens zu statten kam. In dem ehemaligen, alten Zisterzienserkloster, wo die Schule ihr Heim hatte, reifte auch — wie er dem Schreiber dieses Ende der achtziger Jahre als Redakteur der vom preußischen Ministerium herausgegebenen Zeitschrift für Bauwesen einmal erzählte — der Gedanke in ihm, Architekt zu werden und vornehmlich Architekturstudien für mittelalterliche Bauweise zu machen, um sich später darin betätigen zu können. Nach Absolvierung der Fürstenschule ging er nach Berlin zum Studium an der dortigen alten Bauakademie. Im Jahre 1872 machte er das erste Staatsexamen, wurde kgl. Regierungsbauführer und 1876 Regierungsbaumeister. Bei der für die ehemaligen Studierenden der Kgl. Bauakademie vom preußischen Staate gestifteten Konkurrenz um den Schinkelpreis ging er mit dem Entwurfe zu einer Landesbibliothek als Sieger hervor, worauf er, damaliger Sitte zufolge, eine längere Reise nach Italien unternahm.

Kein Geringerer als der frühere bekannte Berliner Architekt Professor Heinrich Strack hatte längst sein Augenmerk auf den jungen Künstler gerichtet und nahm ihn in sein Architekturatelier auf. Strack beschäftigte sich damals mit dem Neubau der Nationalgalerie, vor allem mit der Errichtung der Siegessäule auf dem Königsplatz in Berlin und dort fand Hoßfeld durch Anfertigung von Details und Innendekorationen für ersteres Gebäude in den Jahren 1872–1876 interessante Betätigung. Später sahen wir ihn als Hofbauinspektor für die Königsschlösser Berlin und Charlottenburg, worauf er in den preußischen engeren



RENÉ KUDER SOCKENSTOPFERIN
Zeichnung, 1914

Staatsdienst eintrat. 1899 wurde er als vortragender Rat ins Ministerium der öffentlichen Arbeiten berufen und übernahm gleichzeitig in dieser Zeit die von Tiedemann und später dann von Karl Schäfer glücklich geführte Redaktion der Zeitschrift für Bauwesen und des Zentralblattes der Bauverwaltung. Diese Tätigkeit währte bis 1900.

Nach der Pensionierung des seinerzeit in Berlin bezw. Preußen hochangesehenen Architekten Prof. Adler, der im preußischen Bauwesen, sowie im Lehrkörper der Bauakademie, der späteren techn. Hochschule, eine große Rolle spielte, übernahm Hoßfeld an Stelle dieses verdienten Fachmannes das Dezernat für die Museumsbauten, das Kirchenbauwesen und die Denkmalpflege in Preußen. Diese Zeit dürfte die erfolgreichste seines Lebens gewesen sein, obgleich ihm durch sein aktuelles, neue Bahnen betretendes Eingreifen in der Denkmalpflege manche Unannehmlichkeiten widerfuhren. Jetzt hat man größtenteils anerkannt, wie segensreich Hoßfeld seinerzeit damit wirkte und wie glücklich er es verstand, bahnbrechend in alle Gebiete einzugreifen. In den 15 Jahren seiner vorgenannten Tätigkeit hat er, namentlich was den Kirchenbau anbetraf, im Rahmen der staatlichen Faktoren auf die Erfordernisse einer heimatlichen, bodenständigen Bauweise hingewiesen und Erfolge erzielt. Mit der ihm eigenen, von hohen Idealen geleiteten Sorgfalt widmete er auch allen, selbst den geringsten Bedürfnissen des Kultusdienstes, eingehendste Aufmerksamkeit. Zahlreich sind seine Schriften, die damals Aufsehen erregten. Er scheute sich nicht, ungeachtet seiner hohen Stellung als preußischer hoher Staatsbeamter, aus dem Rahmen herauszutreten und, frei von allen Fesseln, die Wahrheit zu sagen, was ihm freilich — wie seinerzeit Karl Schäfer — oftmals Unannehmlichkeiten bereitete. Als höchste Ehre muß ihm aber nachgerühmt werden, daß er der eigentliche Apostel war, der schon Ende der 80er Jahre vorigen Jahrhunderts eine volkstümliche Bauweise, der jeweiligen Gegend entsprechend, laut und mächtig forderte, ein Verlangen, das späterhin in allen Gauen unseres deutschen Vaterlandes einsetzte. Der unvergeßliche Münchener Altmeister Gabriel v. Seidl war es auch, der Hoßfeld vollen Beifall zollte und mit ihm in reichem Briefwechsel und persönlichen Beziehungen stand.

Die preußische Staatsregierung schätzte



RENÉ KUDER — BLICK AUF NOTRE-DAME IN PARIS

Aquarell, 1912



RENÉ KUDER — PONT NEUF, PARIS

Aquarell 1912



RENÉ KUDER — NEBELSTIMMUNG

Aquarell, 1912



RENÉ KUDER — REGENSTIMMUNG

Aquarell, 1912



RENÉ KUDER — *Aquarell, 1912* — REGENSTIMMUNG



RENÉ KUDER — *Aquarell, 1914* — MARKIRCHERTAL



RENE KUDER — ISARUFER

Aquarell. — Text S. 132



RENE KUDER — WALDBACH

Aquarell von 1912, Studie zur Rast auf der Flucht nach Ägypten. — Text S. 135



RENÉ KUDER BROTVERMEHRUNG

Aquarell von 1915, Entwurf zu einem Kommunionbild. — Text S. 136

Heinrich Hoßfeld sehr hoch und berief ihn zum Mitglied der kgl. preußischen Akademie des Bauwesens. Kein Wunder, daß die Körperschaft der technischen Hochschule zu Berlin ihm einen Lehrstuhl für baukünstlerische Ästhetik und Bauformenlehre für Ingenieure antrug, den er auch von 1890 bis 1895 übernahm.

Zahlreich sind seine trefflichen Restaurierungen mittelalterlicher Kirchen Mittel- und Norddeutschlands. Von diesen möge nur die Wiederherstellung der Marienkirche in Hadersleben und die der Jacobikirche in Stettin hier Erwähnung finden. Erfolgreich war er auch in Wettbewerben z. B. jenen für die Bebauung der Museumsinsel in Berlin und des Kollegienhauses der Universität Straßburg. Auch das schöne Rathaus in Lützen ist von ihm geschaffen worden. Nebenbei war er ein gesuchter Preisrichter bei Wettbewerben nicht nur im Bauwesen, sondern auch im Kunstgewerbe und bei monumentaler Ausstattung von Innenräumen, desgleichen für Malereien.

Denkmalpflege, Heimatschutz und vor allem Kirchenbau nach den örtlichen Verhältnissen waren seine schönsten und erfolgreichsten Bestrebungen, für die wir dem Dahingeschiedenen nicht genug danken können. Darin war er groß, nicht nur als Künstler, sondern auch als gelehrter Architekt. Er war auch Gründer der bei Ernst & Korn in Berlin erschienenen, mit preußischen Staatsmitteln dotierten Zeitschrift »Denkmalpflege« und Mitbegründer — eigentlich Gründer — des segensreich wirkenden »Deutschen Bundes Heimatschutz«, der schon oft der Entstellung schöner Gegenden und Ortschaften vorbeugte.

Der rührige, selbstschaffende Architekt und Beamte des preußischen Bauwesens war



RENÉ KUDER — ALTE FRAU

Zeichnung, 1914. — Text S. 134



RENÉ KUDER — AUSRUFER

Zeichnung von 1914. — Text S. 133

literarisch sehr tätig. So erschien im Jahre 1915 bereits die 4. Auflage von »Stadt- und Landkirchen«, die viel Aufsehen erregte. Daran anschließend erwirkte er auch die Erlaubnis vom preußischen Staate, seine und die unter seiner Leitung entstandenen Entwürfe und Bauausführungen zahlreicher Stadt- und Landkirchen auf der großen Berliner Kunstausstellung auszustellen. Interessant sind im oben erwähnten Buche seine zahlreichen Bekenntnisse, von denen hier einige folgen mögen. »Wie sich unser staatlicher Kirchenbau von den Verirrungen fern gehalten hat, denen um die Wende des Jahrhunderts weite Kreise der Bevölkerung verfielen, indem sie in dem Bruche mit der Überlieferung das Heft für die Fortentwicklung erblickten, ebenso ist er jetzt, nachdem man wieder »historischer« geworden ist, bemüht, sich vor der Modeströmung der Biedermeierei, des bis zur kärglichsten Nüchternheit verwässerten Klassizismus zu hüten. So ganz leicht freilich ist dieses Bemühen nicht. Gegen Modeströmungen zu schwimmen ist schwer.« Und weiter erörtert er in dem Buche den Ziegelsteinbau. »Der Ziegelsteinbau muß, wenn er heimatlich bleiben und seinen Ernst, seine Kraft behalten will, Anschluß an die Bausteinkunst des Mittelalters, insbesondere der Gotik suchen.« Er klagt dann über den Verfall bezw. die Vernachlässigung des Studiums mittelalterlicher Kirchenbaukunst. Wirklichen Dorfkirchen begegne man immer noch recht selten unter den Kirchenbauten, die heutzutage auf unseren Dörfern entstehen und mit den kleineren Stadtkirchen verhalte es sich ebenso. Letztere Äußerung bezieht sich auf Mittel- und Norddeutschland, in Bayern ist es in den letzten Jahren besser geworden.

So ist denn wieder einer unserer Besten dahingegangen, der in unserer schnellebigen Zeit die vielen Auswüchse in der bildenden Kunst mit geistigen und künstlerischen Waffen bekämpfte. Die vielen Angriffe, die er sich infolgedessen oftmals zuzog, hat der äußerst vornehme und feingebildete Mann mit Würde ertragen.

Architekt Hugo Steffen



RENÉ KUDER — ALTE FRAU

Zeichnung von 1914. — Text S. 134

AUSSTELLUNG DES BUNDES »BAYERN«

In den Räumen des Münchener Kunstvereins, welcher der Künstlergenossenschaft für die beiden an dieser Stelle besprochenen Ausstellungen Gastfreundschaft gewährte, hatte am 14. November auch der Bund »Bayern« eine auf die Dauer von zwei Wochen berechnete Sonderschau eröffnet. Eine



Federzeichnung von René Kuder. — Text S. 134

Anzahl von bekanntesten Münchener Künstlern gehört zu dieser Vereinigung. Ihre Leistungen schaffen für die der Gruppe im ganzen ein Wertmaß von beträchtlicher Höhe. Keines der zahlreichen Werke dieser ›Bayern‹-Ausstellung war geringen Ranges, mehreres außergewöhnlich bedeutend. Letzteres läßt sich besonders den Bildnissen nachrühmen, die auch ihrer Menge nach neben den Landschaften die Vorherrschaft in dieser Ausstellung führten. So waren die mit Kreide gezeichneten Köpfe von Carl Blos voll Lebenswahrheit und Kraft der Charakteristik, die um so überzeugender wirkte, je einfacher, von allem äußerlichen Effekt frei der Vortrag war. Tiefe Wirkung tat auch das von Carl von Marr in Öl gemalte Brustbild eines älteren, melancholisch blickenden Mannes vor braunrotem Hintergrunde. Mehrere porträtistische Studienzeichnungen desselben Künstlers reihten sich diesen Werken gleichwertig an. Raffael Schuster-Woldan brachte eine Anzahl von bemerkenswerten Bildniswerken. Feinen Reiz besitzt das Porträt (Kniestück) einer jungen Dame in hellblauer Seide mit weißem Schleier vor grauem Hintergrunde, aus dem sich links ein dunkelgrüner Vorhang heraushebt, seltsam wirkt der stark grüne Farbenfleck einer in der Hand der Dame befindlichen Feige. Der gleiche Künstler brachte ein Bildnis des Grafen H. zu Lerchenfeld-Köfering. Das 1912 entstandene Gemälde zeigt vor dunkelgrauem Hintergrunde den Dargestellten in Kniestück, stehend, schwarz gekleidet, mit einer Wendung des Körpers nach links, das Antlitz aber geradeaus blickend. Endlich dürfen zwei mit farbiger Kreide gezeichnete Kopfbildnisse Peter Roseggers — eins in rötlichem Ton geradeaus, ein grünliches in Profil — nicht vergessen werden; sie erwiesen sich als Studien, welche dartun, daß Tiefgründigkeit nicht von der Stärke äußerer Mittel abhängig ist. Gerade beim Bildnisse wird man diese Eigenschaft besonders schätzen; wir wollen die Person sehen, kennen und begreifen lernen —, hierzu soll des Künstlers Werk helfen, soll der Nachwelt bleibende Lebens- und Charakterbilder hinterlassen, nicht aber Arbeiten von äußerlicher Mache. Die gekennzeichneten Vorzüge finden sich auch bei dem von Georg Schuster-Woldan gemalten, freundlichen Bildnisse eines kleinen Mädchens in winterlicher Kleidung. Ferner bei einer Reihe von Porträtwerken Walther Geffckens. Ich erwähne von ihm eine sitzende Dame in Weiß innerhalb eines dunkeltönigen Raumes, ein Bildnis F. Basils in feldgrauer Uniform; das kräftig und dabei doch höchst vornehm farbige Porträt einer sitzenden älteren Dame in grauem Kleide vor hellem Hintergrund. Etwas Genrehaftes hatte die von Ernst Liebermann gegebene Gruppe zweier Damen, von denen eine in ein weißes Kostüm der Großmütterzeit, die andere in ein grünes ländliches gekleidet ist; kräftig heben sich die Gestalten von grauem Hintergrunde ab. Studien von feinem Reize waren das Brustbild einer Dame von Hermann Völkerling, ferner die beiden in farbiger Kreide gegebenen Kinderköpfchen von Fritz Kunz. Hans Hammer porträtierte mit lebhaftem, warmem Kolorit eine Dame in



Federzeichnung von René Kuder. — Text S. 134

blaurotem Kleide vor einem helleren Hintergrunde in verwandten Tönen. — Unter den szenischen Darstellungen fanden sich ganze zwei religiöse. Raffael Schuster-Woldan malte eine »Beweinung«, bei der ich die weibliche Gestalt allerdings nicht als die der Gottesmutter, sondern als jene Magdalenens ansprechen möchte; so aufgefaßt entspricht das Bild dem Gefühl des christlichen Beschauers besser. In frohen hellen Farben malte Fritz Kunz eine heilige Familie. Maria sitzt am Spinnrocken, Joseph hobelt an einem Brette, kleine liebliche Englein holen die lockigen Hobelspäne und bringen sie dem Jesuskinde zu Spiel und Scherz — das Ganze ein erfreuliches Idyll, dessen Anmut noch gesteigert wird durch den im Hintergrunde sich auftuenden Ausblick auf eine frühlingsgrüne Wiese und einen Baum in Blütenpracht. Carl von Marrs »Lux in tenebris« ist eine mit lebensgroßen Figuren gestaltete Phantasie über das Motiv: Nackte und bekleidete Figur: ein geflügeltes Mädchen, das in seinen Armen ein lichtumflossenes Lamm trägt, naht sich einer nackten weiblichen Gestalt, sie auf das Lamm hinweisend. Aus dem dämmernden Dunkel des Bildes leuchtet der Glanz des Lammes. Das malerische Thema wird durch eine Allegorie getragen, die von Tizians »Himmlische und irdische Liebe« eingegeben sein mag. Von szenischen Bildern profanen Inhaltes erwähne ich die Kriegsfederzeichnungen von J. Wackerle; sie, sowie einige Werke von H. Eißfeldt waren fast das einzige, was diesmal dem zeitgemäßesten aller Gegenstände galt. Um so friedlicher war das von feinem Humor erfüllte Gemälde »Die Schecken« von † P. F. Messerschmidt — eine rote Herrschaftskutsche der Rokokozeit, der Ausfahrt der Herrschaft harrend, innerhalb eines malerischen Kleinresidenzbildes. Dieselbe Epoche lieferte auch für Geffcken die Motive zu zwei anmutigen Schilderungen plaudernder Gruppen von Herren und Damen in einem Innenraum. — Dieser letztere hatte um seiner selbst willen verschiedentlich interessante Behandlung erfahren. So in den vornehmen, ruhigen Studien aus der Münchener Residenz von B. Blos; auch bei E. Liebermanns alter Frau, die in ihrer gewölbten schlichten Behausung am Fenster sitzt. — Von Stilleben erwähne ich eins mit antiker Bronzebüste und anderen Gegenständen, in welchem B. Blos das Problem der Harmonisierung verschiedenster grüner Töne mit Glück zu lösen versucht hatte. — Die Landschaftsmalerei endlich bot des Wertvollen eine Fülle, aus der nur Erheblichstes hervorgehoben werden kann. Hierzu rechne ich H. Urbans »Alte Brücke«, ein italienisches Motiv von heller Farbe, bei der allerdings der sonst für die Art dieses Künstlers bezeichnende perlmutterartige Schimmer weniger auffällt; neuartig für ihn war die Ruine eines verbrannten Hauses; ein von niederem herbstlichem Walde begrenzter flimmernder See bot Spiegelung einiger lebhaft roter Hausdächer; prächtige Zeichnungen von scheinbarer Einfachheit waren nach Motiven von der italienischen felsigen Meeresküste entstanden. Eine Reihe tüchtiger Arbeiten bot Fritz Rabending; Studien



Federzeichnung von René Kuder. — Text S. 134

mit farbenleuchtenden Blumenplantagen, ferner koloristisch und vortraglich kraftvolle Landschaften mit Vieh in interessanten Beleuchtungen malte A. Lüderkelleve; Hafenbilder und einen gelblich daherbrausenden Wildbach Claus Bergen; alte Architekturen E. Liebermann; charaktervolle Hochgebirgsstudien waren u. a. von F. Hoch und P. Bürck. Doering

DIE RUSSISCHE RELIGIOSITÄT

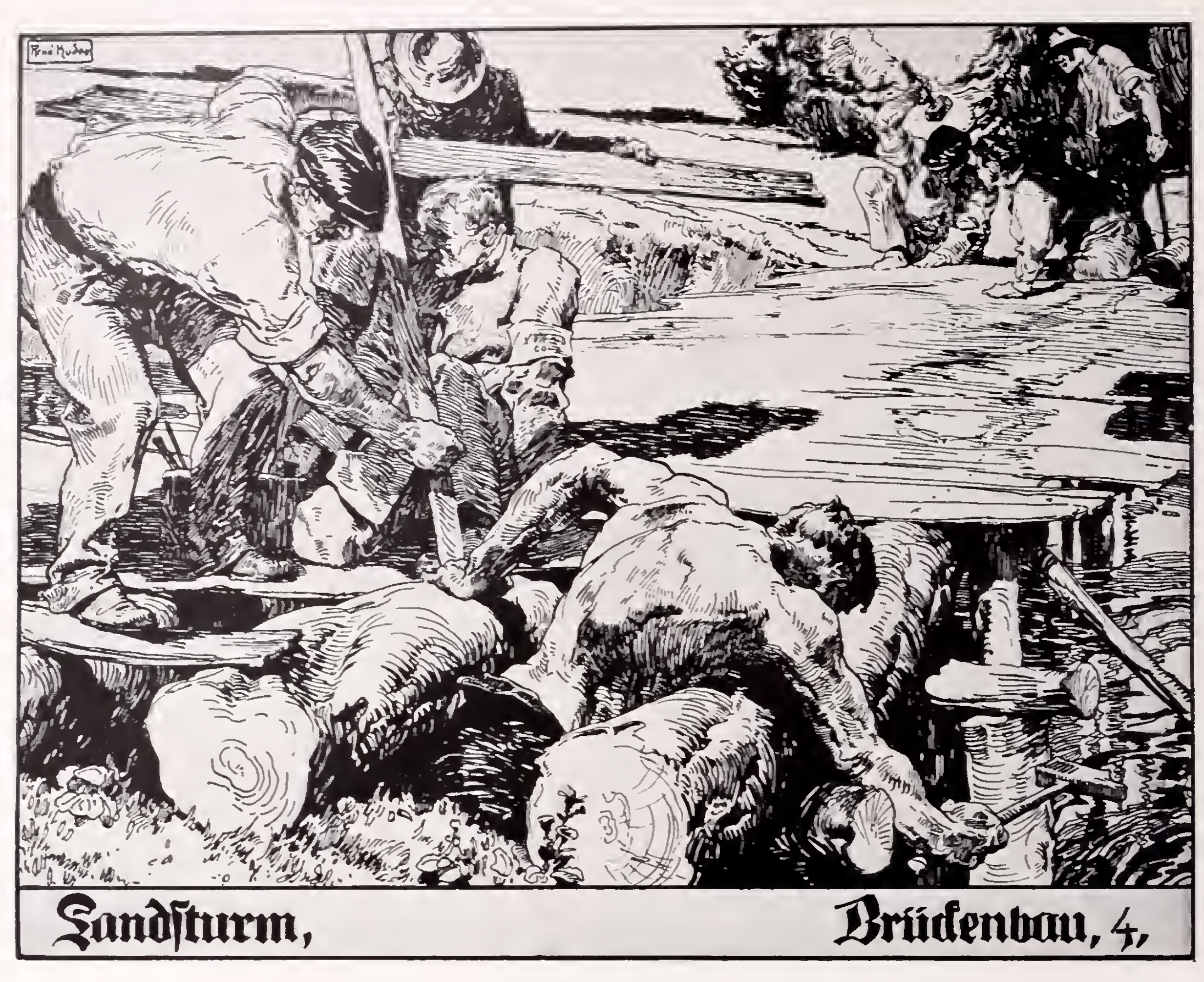
in ihrer Rückwirkung auf die Kunst Rußlands.*

Als unter Großfürst Wladimir, dem Heiligen, im Jahre 988 die Russen sich taufen ließen, war die orientalische von der okzidentalen Kirche noch nicht endgültig geschieden. Aus dem allgemeinen Strombette wurde sie darnach in die byzantinische Trennung hergezogen, wie in eine ruhige, den Stürmen unzugängliche, aber auch jedem Lebensdrang verschlossene Bucht, bedingend und bedingt durch den weichen, duldend veranlagten Volkscharakter.

Einige Formabweichungen vom »Kirchenreglement«, z. B. eine andre Art der Hostienbereitung, waren im Streit mit den Päpsten seit dem Konstantinopler Patriarchen Photios zum Prinzip erhoben worden. Den Neubekehrten als Verbündeten vermachte das zerfallende Byzanz diese gesuchten Scheidungsgründe, und ihrem Kinderherzen impfte es den Haß ein gegen den ganzen Westen, dessen geschichtliche Gestaltung eine günstigere und dessen energische Tätigkeit eine glücklichere ward. So begann für Gesamtrußland die Periode des byzantinischen Einflusses, der »byzantinischen Ordnung«, der »byzantinischen Reglementierung«, die bis zu den Reformen Peters währte.

Da seine Nichtbeachtung seitens der Päpste die Ursache der Zweiteilung des Christentums war, redete Byzanz dem unwissenden Volk

*) Zugleich eine Fortsetzung zur Abhandlung über ›Die neuere religiöse Kunst Rußlands‹ in Heft 10, 2. Jahrg., S. 230f. — Der Aufsatz wurde im Sommer 1906 geschrieben, mußte aber wegen Raummangels bis jetzt zurückgestellt werden. D. Red.



Federzeichnung von René Kuder. — Text S. 134

leicht ein, daß das »Reglement«, die »Reglementierung« das Hauptsächliche an der Religion, das Wesen des Glaubens, die Rettung der Seele, der Weg zum Himmel sei. Scheu und Ehrfurcht ließ die gläubigen Herzen alle Kräfte anwenden, heldenhafte Anstrengungen machen, bis zum Martyrium und zur Selbstkreuzigung, um ihr jugendliches Wesen in die erstarrenden Formen hineinzuzwängen. Mehr als ein halbes Jahrtausend wirkte das »Reglement« als die Hinterlassenschaft der griechischen Mönche, die Rußland tauften und in die Lehre nahmen. Die Form bezwingt zum Schluß auch den Geist. Rußland hat geistig sich immer mehr, immer tiefer »abtöten« lassen. Der Unterschied zwischen Ruhe und Bewegung, Beschaulichkeit und Arbeit, passivem Dulden und aktivem Kampf gegen das Böse, — das ist es, was die griechisch-orthodoxe Kirche von dem Katholizismus trennt; und da die Religion die Seele der Nation ist, so trennen diese Gegensätze auch Rußland von den westeuropäischen Völkern.

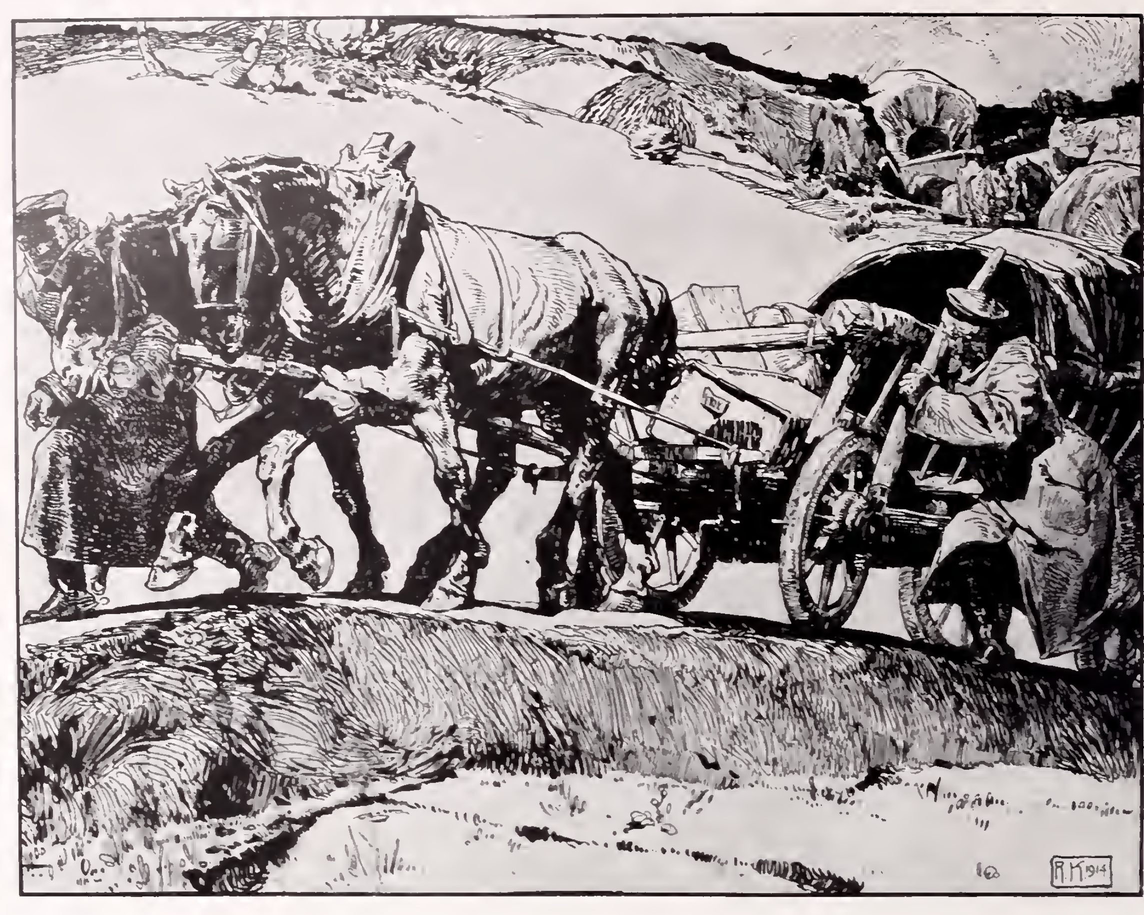
»Ich glaube, daß das wichtigste und ursprünglichste seelische Bedürfnis des russischen Volkes — das Bedürfnis des dauernden und unstillbaren Leidens — überall und in allem ist. Dieses Bedürfnis zu leiden, eignet ihm schon von Urbeginn an. Dieser Leidenszug zieht sich durch seine ganze Geschichte und hat seinen Ursprung nicht in äußeren Mißgeschikken und Höhen, sondern tief in dem Herzen des Volks. Das russische Volk findet selbst in seinem Glück noch immer einen Teil Leid, da ihm sonst dieses Glück nicht vollkommen schiene.« Im Tagebuch Fedor Michailowitsch Dostojewskis, des tiefsten Deuters russischer Art, stehen diese Worte. Sie geben den Schlüssel zum Verständnis über ein Hundertdreißigmillionenvolk, mit seinem dumpfen Fatalismus und stumpfer Ergebenheit. Nur daraus begreift man die Erscheinungen einer letzten Resignation und ahnt die Schwermut, die sich in diesem Nicht-ankämpfen-wollen wider das Schicksal verbirgt. Die demütige Leidbereitschaft spiegelt sich in all den Lebensformen



Federzeichnung von René Kuder. — Text S. 134

wider. Darauf ist die starre Ergebung zurückzuführen, die ihre Formel in dem vielzitierten »Nitschewo« gefunden hat; darauf zum Teil die tiefe und bedingungslose Frömmigkeit, die bei all ihrer Intensität doch frei von Unduldsamkeit ist, das Sich-fügen Gott und dem Väterchen Zar gegenüber. Wohlverstanden: nicht beim Proletariat und der Intelligenz der Großstädte, nur dort, wo in der breiten Masse alle Eigentümlichkeiten der russischen Volkspsyche sich rein bewahrt. Und möchten auch die Juden-Pogrome gegen diesen weichen Charakter sprechen: so verband sich hier etwas religiöser Fanatismus gegen die »Mörder Christi« mehr mit wirtschaftlichen Argumenten gegen die Monopolisierung des Handels in deren Händen, wie mit slawischen Rasse-Instinkten — und der Beamten-Oligarchie paßten sie, zusammen mit der sonstigen »Reinigung« zugunsten der Orthodoxie und des Slawophilentums, in ihren politischen Machtbestrebungen.

Etwas Melancholisches und für den Fortschritt Verlorenes, etwas Leidendes, ja sogar Rührendes — neben aller zeitweisen Raserei — gibt so dem russischen Osten seine moralische Physiognomie. Wie das Weinen, der Schmerz um verstorbene Verwandte, Freunde, dem Asiaten eine unverzeihliche Schwäche, ebenso würde die zornige Erregung über die Vergehen eines andern, über das Böse — — einfach eine Sünde, einen Fehltritt und einen »Fall« des Heiligen bedeuten. Die russischen Heiligen haben in der Tat nie jemanden getadelt. Nur hier und da eine stille Träne, ein leiser Vorwurf, so ganz nebenbei, fast ohne Worte, beinahe nur in der Seele. So kam der hl. Theodosius, bald nach Rußlands Bekehrung, zu einem großfürstlichen Schmaus — und er stellte sich abseits und begann zu weinen. Als man ihn fragte, weshalb er weine, antwortete er: »Bruder, ich denke, wird's auch im Jenseits ebenso lustig sein?« Fürst und Gäste wurden verlegen und hörten auf zu schwelgen. Wie der Heilige den Tadel scheute, feinfühlig, so schämte sich der Fürst seines



RENÉ KUDER SCHWIERIGER TRANSPORT

Federzeichnung von 1914. — Text S. 135

Festes beim Anblick des von Beten und Fasten Ausgemergelten — und beide küßten einander die Hand in gegenseitiger, geheimnisvoller Unterwürfigkeit. Das ist ein Beispiel des charakteristischen Benehmens der Russen. Bomben und Grausamkeiten, Überstürzung und Siedehitze bezeichnen dann häufig den Gegenpol, wie ja ein Extrem immer in das andere überschlägt. Das Leben bewegt sich und gleicht sich in solch Gegensätzen aus.

Kern der russischen Religiosität ist das Erwarten oder Bangen vor den Geheimnissen des Jenseits. Der Russe hat die geheimnisvolle Schönheit des Todes nicht bloß erfaßt, er geht ihr entgegen, er versteht es zu sterben, er wird in der Krankheit, im Leiden schöner; besonders aber — angesichts des Sarges. Das Leben ist die Nacht, der Tod der Sonnenaufgang, und der ewige Tag ist »dort«. Nur kommt ihm diese Anschauung erst im Alter, mit den Jahren. Der junge Russe besucht wenig die Kirche — die Jugend begeht sogar gern Blasphemien; sie findet nichts, was ihr in Tempeln, Liturgien, Kirchenmelodien, im Sinn der Worte, die man in den Kirchen hört, in der Kirchenmalerei zusagen würde. Dazu kommt, daß das Familienleben, mit seltenen Ausnahmen bei den gebildeten Klassen, kein gefestigtes und sehr reizvolles oder warmes ist, — ein Vorwurf, der z. B. in einem der neuesten Stücke S. Naidjonows, in »Wanjuschins Kinder«, deutlich genug herausspricht. Um gute oder schlechte Ehe kümmert sich die Kirche nicht, gemäß der Forderung des berühmten Moskauer Metropoliten Philaret, der beinahe als heilig gilt und die erste Kirchenautorität des 18. und 19. Jahrhunderts ist. Auch in den reiferen Jahren, so lange die Kräfte des Lebens über die Todeskeime im Menschen den Sieg davontragen, wenn die materielle Not, die Pflicht, die Arbeit, den Geist an das wirkliche Leben schmieden, besucht der Russe nicht zu oft den Gottesdienst, spottet, leugnet. Nun aber überschreitet er das fünfzigste Jahr. Da kommen Krankheiten, Leiden in der Familie sind durchgemacht, das Vermögen oft verschleudert, die Kinder sind flügge geworden. In diesem Alter empfindet der Russe, wie einsam, überflüssig, unnötig er ist. Und auf



RENÉ KUDER SOLDAT, SCHIEBEND

Zeichnung von 1914, Studie zu Abb. S. 152



RENÉ KUDER SOLDAT

Zeichnung von 1914, Studie zu dem Bild „Nächtlicher Appell" (Abb. S. 155)



RENÉ KUDER — NÄCHTLICHER APPELL
Federzeichnung von 1914

einmal — tritt er in die Kirche und findet dort alles, und alles ist ihm so vertraut, so verständlich, so furchtbar notwendig. Als ob sie bloß darauf gewartet hätte, daß er gebrechlich, gebeugt, arm, von Freunden und Angehörigen verlassen, — so empfängt sie ihn mit unendlicher Sanftmut und Sorgfalt, sie verzeiht ihm sein verflossenes, ungeordnetes Leben. Der schwache Greis, der kranke, überflüssige, hat auf einmal hier ein Vaterhaus gefunden. Er betritt freudig die Stufenleiter zur Ewigkeit. Er vergißt die Welt dem Tempel zuliebe. Theater, Schauspiele, Freude und Lust sind ihm ein Greuel, »das Reich des Satans«, »der geistige Antichrist«. Er möchte Christus finden. Ihn lockt das bleiche Antlitz des Herrn, mit seinen Leichentüchern, in die ihn Joseph von Arimathäa und Magdalena gehüllt. Der gebrechliche Greis, die Greisin, — sie bereiten für sich selbst alles zum Tode Gehörige vor. Sie legen in ein besonderes Bündel reine, eigenartig genähte, breite Wäschestücke, die ihnen als Totengewänder dienen sollen, dazu ein hölzernes Kreuzlein aus Zypressenholz, das man ihnen um den Hals hängen soll, wenn sie im Sarge liegen. Dies Bündel mit dem »Sterblichen« vergessen die Russen nie, mit sich zu nehmen. Frauen waschen den Körper des Toten und legen ihn in den Sarg, mit dem zubereiteten Leichenhemd, aus dem aller Reichtum, jede Spur von Gold und Seide entfernt worden ist. Zum Sarge wird eine Nonne geholt, die die ganze Zeit vor der Beerdigung, besonders aber die ganze Nacht hindurch ununterbrochen die Psalmen Davids liest, das geliebteste russische Volksbuch. Die Kirche schickt für den Verschiedenen eine goldgewirkte Decke aus einem besonderen Brokatstoff, der nur für die Meßgewänder der Priester verwendet wird. Um den Toten stellt man große, brennende Wachskerzen, die in silberschimmernden, der Kirche entnommenen Kandelabern stecken, von besonderer Form.

Für die Russen sind die Begriffe: »sich dem Tode nähern« und »sich der Heiligkeit nähern« so eng mit einander verwachsen, so ein und dasselbe bedeutend, daß auch die Irreligiösen sich nicht davon freimachen können. Sogar die weltgebildetsten Menschen, wie Turgen-



RENÉ KUDER PFERDESTUDIE

Zeichnung von 1915

jew und Herzen, Atheisten, Nihilisten empfinden in den erstesten Lebensmomenten diesen immer wieder auflebenden, uralten, ursprünglichen Glauben ihres Volkes — daß sterben heiliger sei denn leben. Stirbt einem Bauernweib sein ein- oder zweijähriges Kind, so sagt es mit Freude: »Gott sei gelobt — das Kind wird keine Sünden begehen.« Die Motivierung ist: »Leben heißt sündigen, wie in den Kirchenliedern gesungen wird: ‚Der Mensch kann keinen Augenblick sündenrein verleben'. Weshalb denn weinen? Mein Kind ist bei Gott; wir (die Erwachsenen) werden es dort (jenseits) nicht so gut haben.« »Sich abtöten« wird so mehr als ein Begriff, mehr als ein Ideal. Düster und der Erde grollend, hat der »russische Glaube« so gar nichts Jugendliches. Alles Lebende, Lebendige, Arbeitsfreudige, Menschen- und Menschheitsvertrauende ist verwischt, ausgerodet. Daher die Tendenz: aus der Religion alle menschlichen Eigenschaften, alles Gewöhnliche, Irdische, Durchschnittliche auszumerzen und nichts als das Himmlische, Göttliche, Übernatürliche übrig zu lassen. Nach dieser festbestimmten Richtung konnte die Orthodoxie nicht anders als zu einer Apotheose des Todes gelangen, — und daher auch manche Tendenzen, die historische Wahrheit des Evangeliums anders leuchten zu lassen. Wassili Rosanow in Melniks Sammelwerk »Russen über Rußland« meint sogar sagen zu können, Rußland finde selbst das irdische Leben des Heilands zu grob und reich; es hört nur mit halbgeöffnetem Ohre des Erlösers Lehren, Parabeln, Gebote. Das alles behält es im Gedächtnis, erfaßt es jedoch nicht mit dem Geist. Aber da hängt der Erlöser am Kreuze. Rußland spannt seine Aufmerksamkeit an, das Ohr öffnet sich ganz, das Herz pocht. Es durchlebt mit Christus die ganze unsägliche Trauer von Golgatha. Christus ist tot, Rußland ist angsterfüllt. Tatsachen, lebendige und gegenwärtige, sieht und fühlt es, es ist keine Geschichte. Aber das ist noch nicht alles — das ist noch nicht die »Quintessenz des russischen Glaubens«. In den Evangelien ist zu lesen, wie nach der Geschichte vom Erdenwallen des Heilandes, in kurzen Kapiteln über wenige Tage seines Seins nach dem Tode und nach



RENÉ KUDER PFERDSTUDIE

Zeichnung von 1915 auf grauem Grund, mit Weiß aufgehöht

der Grablegung berichtet wird. Bald erscheint er seinen Jüngern, bald verschwindet er wieder. Die Reden sind kurz und geheimnisvoll, Reden und Erscheinungen — alles trägt Zeichen des Geheimnisses vom Jenseits . . . Und an diese blassen, jenseitigen Schlußkapitel erinnert der »russische Glaube«, wie man zuweilen die orthodoxe Kirche nennt . . .

(Schluß folgt)

BILDHAUER JOSEPH KÖPF †

Am 23. Dezember versammelte sich im Schwabinger neuen Friedhofe eine größere Trauergemeinde, um den Bildhauer Joseph Köpf zur letzten Ruhestätte zu geleiten. 1867 in Schongau geboren, begann er seine Studien in der Schnitzschule Partenkirchen und vollendete in München seine Ausbildung. Köpf arbeitete am Reichstagsbau unter Professor Vogel, kehrte dann nach München zurück, um gemeinsam mit seinem Kollegen Müller an der plastischen Ausschmückung der Maximilianskirche zu arbeiten. Nach diesem begann er sich um größere Aufträge zu bewerben; eine seiner ersten Arbeiten, der Brunnen im Café Gaßner, sicherte ihm weitere lohnende Aufgaben, so half er die Rathausfassade mit figürlichem Schmucke versehen usw. Köpfs große Arbeitsfreudigkeit, sein hervorragendes Können, sowie sein feinsinniges Zusammenarbeiten mit dem Architekten erwarb ihm viele Freunde, für die er andauernd beschäftigt war; größere Arbeiten führte er noch in Fürth aus und in Augsburg die Abschlußfiguren am Hochablaß. Seine größte Aufgabe war aber wohl die Ausschmückung des Schloßgartens für Schloß Weidenkamm, Besitz der Gräfin von Tattenbach. Hier war Köpf von seinem langjährigen Freunde Architekt Bauer-Ulm vor eine Aufgabe gestellt, wie sie selten einem Künstler in so gebundener Form zuteil wird, und mit ganzer Hingabe und Liebe hat er diese Aufgabe gelöst.

Wer je Gelegenheit hatte, den Menschen Köpf kennen zu lernen, der mußte ihn liebgewinnen, sein sprudelnder Humor, sein umfassendes Wissen war für seine engeren Freunde eine Quelle reinster Freude. Köpfs Tod war

die Folge eines Unglücksfalles; es war, als hätte er sein Scheiden geahnt, so vollendete er noch einige Tage vor seinem Tode eine für das Schloß Weidenkamm bestimmte Gruppe. Ein tragischer Zufall fügte es, daß er auf den gleichen Tag wie sein ihm ein Jahr früher im Tode vorausgegangener bester Freund, Architekt Bauer-Ulm, aus dem Leben schied.

L. Grothe

MITTEILUNG

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jury 1916. — Die Jury dieses Jahres setzt sich aus folgenden 8 Herren zusammen: Architekten: Konservator Prof. Jakob Angermair, Hans Schurr; — Bildhauer: Franz Drexler, Franz Schildhorn; — Maler: Xaver Dietrich, Augustin Pacher; — Kunstfreunde: Inspektor Peter Dörtler, Superior Johann Bapt, Pfaffenbüchler. Sämtliche in München.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Preisausschreiben für den Neubau der St. Korbinianskirche in München. Die Katholische Gesamtkirchenverwaltung München eröffnet unter den in München wohnenden Architekten und Künstlern einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die neue St. Korbinianskirche am Gotzingerplatz. Die Unterlagen d. s. Lageplan und Bedingungen können vom Baubureau der Kath. Gesamtkirchengemeinde München, Nymphenburgerstraße 38 I Seitenbau, gegen eine Gebühr von zwei Mark bezogen werden. Das Projekt umfaßt Kirche mit Sakristei, angebautem Pfarrhaus und Wohnhaus für Kirchenangestellte. Verlangt werden Grundrisse, geometrische Fassaden und Schnitte im Maßstabe 1 : 200 sowie eine Perspektive über das Gesamtbild vom Gotzingerplatz aus in gleichem Maßstabe, ferner Kostenvoranschlag nach umbautem Raum. Sämtliche Blätter des Projektes sind als einfache Linienzeichnungen (nicht farbig und nicht mit Kohle gezeichnet) einzureichen. Das Preisgericht setzt sich zusammen aus folgenden Herren: Ein Vertreter des Erzbischöflichen Ordinariats: H. Domdekan Dr. Huber. Aus der Gesamtkirchenverwaltung: Vorsitzender H. Geistl. Rat J. Wagner, H. Geistl. Rat Gilg, Oberregierungsrat Walser. Aus dem Kirchengemeindekollegium: Kommerzienrat Stierstorfer, Professor Berndl. Aus den Künstlern: Prof. Freiherr von Schmidt, Professor Hocheder, Prof. und städt. Baurat Dr. Grässel. An Preisen werden verteilt: I. Preis zu Mk. 2500, II. Preis zu Mk. 2000, III. Preis zu Mk. 1500, IV. Preis zu Mk. 1000. Außerdem stehen Mk. 2000 für Ankauf von weiteren Projekten zur Verfügung. Dem Preisgericht bleibt es vorbehalten, die Gesamtsumme auch in anderer Weise zu verteilen. Die mit Preisen bedachten oder angekauften Entwürfe gehen ins Eigentum der Kath. Gesamtkirchengemeinde



RENE KUDER — POLNISCHE FLÜCHTLINGE

Aquarell, 1915



RENÉ KUDER ZWANGSARBEIT

Gouache, 1915. — Text S. 134

München über. Die Entwürfe sind verschlossen bis spätestens 15. April 1916, abends 6 Uhr, im Baubureau der Kath. Gesamtkirchengemeinde München, Nymphenburgerstraße 38/I Seitenbau, einzureichen.

Dr. Philipp Maria Halm, der schon seit dem Ableben des Direktors Dr. Hans Stegmann die Geschäfte des Kgl. Bayerischen Nationalmuseums geführt hatte, wurde zum Direktor dieser großartigen Sammlung ernannt. Er wurde am 1. Oktober 1866 in Mainz geboren.

Rheingönheim (Pfalz). — Am 6. Dezember wurde die von Architekt A. Boßlet erbaute kath. Pfarrkirche eingeweiht. Die Kirche ist abgebildet im X. Jahrgang, S. 193, besprochen ebenda S. 195.

Professor Martin von Feuerstein, dem die erste Nummer des laufenden Jahrganges gewidmet ist, beging am 6. Januar den 60. Geburtstag. Die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst beglückwünschte ihn und dankte ihm bei diesem Anlaß für seine Tätigkeit als langjähriges Vorstandsmitglied und als Juror.

Bildhauer Joseph Breitkopf-Cosel hat im Auftrag der Königl. Regierung für die Kgl. Taubstummenanstalt Neukölln das Hochrelief »Erleuchtung«, sowie für das Kgl. Gymnasium Spandau die figürlichen Gruppen »Gelehrsamkeit« und »Weltkunde« geschaffen. Auch führte er dekorative Skulpturen für die Kgl. Bergakademie (Erweiterungsbau der Kgl. Technischen Hochschule Berlin) und das Kgl. Polizeidienst-Gebäude Schöneberg aus. Die eiserne Medaille »Militärische Vorbereitung der Jugend 1915« ist ihm nach seinen Entwürfen vom General-Kommissariat zur Ausführung übertragen.

SOLDATEN-LEKTÜRE

Oberlehrer Joseph Gieben, der als Leutnant und Kompagnieführer im Felde steht, schreibt in Nr. 971 (1915) der »Kölnischen Volkszeitung«: »Wer will, bekommt eine Menge Lesestoff in den Schützengraben geschickt, kostenfrei oder gegen billiges Geld: Zeitungen, Zeitschriften, Broschüren, Bücher. Sie sind meistens auf den Krieg zugeschnitten, politisch, patriotisch, religiös gehalten. Auch Unterhaltungsbücher, gute und schlechte, von jeder Welt- und Lebensanschauung. Aber abgesehen von illustrierten Zeitschriften und Witzblättern zweifelhaften Wertes bekommt er wohl viel zum Lesen und Nachdenken, aber wenig oder nichts zum Anschauen. Der Krieg macht geistig träge oder martert das Hirn durch die ewige Anspannung. Man mag oft gern lesen



RENÉ KUDER *Aquarell, 1915* FELDMESSE

— aber viel angenehmer, beruhigender als das Denken, eine viel bessere Erholung und Abspannung gibt manchmal das Anschauen guter Bilder. Bilder, die zum Herzen sprechen und zum Gemüt, die durch ihre Kunst, ihre Linien und Formen und Flächen reden zum Gefühl, nicht sprechen oder wenigstens nicht vorerst zum Gedanken. Wir müssen die leere Einbildungskraft mit guten und zum Edlen anregenden Darstellungen füllen. Das soll gute Kunst tun. Wir müssen die oft so grauenhaft-grausamen Eindrücke des Krieges durch andere Bilder vertreiben. Das kann nur gute Kunst. Wir müssen die müßigen Stunden, in denen der Winter uns im Schützengraben mit Schnee eindeckt, gut ausfüllen und diese Zeit zur Saat benützen für die Zukunft. Die Vorstellungen, mit denen wir aus dem Kriege zur Heimat wiederkommen, werden uns im Frieden beherrschen. Darum gute Nahrung für die Phantasie. Woher sie nehmen? Da möchte ich verweisen auf die guten Monographien der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst, München. Sie bieten für denkbar billiges Geld (besonders bei Partiebezug) sehr viele Bilder aus der besten christlich gerichteten deutschen und ausländischen Kunst. Schon das Betrachten der Bilder wird wie ein Jungbrunnen auf den Schützengrabensoldaten und den Kranken und Verwundeten im Lazarett wirken. Und wenn so das Interesse geweckt und das Gemüt vollgesogen ist von diesem Schönen und Guten, wird auch der Text gelesen werden, gern gelesen werden. Ich möchte besonders alle Sammelstellen für Liebesgaben, Vereine, Rotes Kreuz, Bibliotheken, Lesestoffsammlungen usw. sowie einzelne Wohltäter dringend hierauf hinweisen.«

Die Monographien kosten pro Nummer 80 Pfg. (1 K), im Abonnement (vier Hefte) 3 Mk. (3 K 60 h). Je vier Monographien bilden einen Band. Die Einbanddecke hierzu kostet 1 Mk. (1 K 20 h). Der gebundene Jahrgang 4.50 Mk. Die Ortsgruppen (Vereine, Schulen etc.) erhalten die Monographien bei gemeinsamem, nur direktem Bezuge von der Geschäftsstelle bei Bestellung von etwa zwanzig zu dem hierfür bestimmten Vorzugspreise. Auskunft bei der Geschäftsstelle, München, Karlstr. 33/0. Die Monographien eignen sich auch bestens als Festgeschenk für die Jugend.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. VIII. Jahrgang, Heft 1—5 (Oktober 1915—Februar 1916). — Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München (Karlstraße 6). Preis des vollständigen Jahrganges M. 3.— (portofrei M. 3.60).

Erscheint unter der gleichen Redaktion und im gleichen Format, wie »Die christliche Kunst«, ist inhaltlich in sich abgeschlossen, bildet aber zugleich auch eine erwünschte Beilage und Ergänzung zur »Christlichen Kunst«.

Aus dem Inhalt der Hefte 1—5 des laufenden Jahrgangs: Die Himmelfahrt Mariens von Tizian. — Aus der Werkstätte des Goldschmieds: Edelsteine. — Über Bauausführung von Kirchen: I. Einleitung, II. Baugrund und Fundierung der Gebäude. — Die Beschießung der Kathedrale von Reims. — Monstranzen. — Glocken und Orgelgehäuse. — Totenschilde. — Zur Darstellung des Kruzifixus. — Religiöse Inschriften. — Zahlreiche kleinere Mitteilungen und Anregungen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
XII. JAHRGANG
1. MÄRZ 1916
HEFT 6
INHALT:
Die Kirche der Taubstummenanstalt in Dillingen. Von J. Demleitner. — Wiederum Kriegsgedenkzeichen. Von S. Staudhamer. — Die russische Religiosität und die Kunst Rußlands. Von Dr. G. K. L. Huberti de' Dalberg. — Krankenanstalt des Dritten Ordens zu Nymphenburg. Von Dr. Doering. — Ein neuer Bischofsstab. Von
OKT. 1915—SEPT. 1916
PREIS HALBJAHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE LT. LISTE
Dr. Huppertz. — Wettbewerb. — Glasgemälde in der St. Maximilianskirche zu München. Von Dr. O. Doering. — Wettbewerb für Glasmalerei. — Die Berliner Aquarell-Ausstellung. Von Dr. Hans Schmidkunz. — Lektüre ins Feld. Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 31 Abbildungen im Text. — Farbige Sonderbeilage: Leo Moldrickx, Bischofsstab.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN





Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

Bischofstab

Getriebene Arbeit, Email und Elfenbein.

Dem hochw. Herrn Weihbischof Dr. Petrus Lausberg gewidmet von seinen ehemaligen Alumnen im Priesterseminar zu Köln 1900—1914.

Entwurf und Ausführung von Leo Moldrickx, Köln



THEODOR BAIERL — I. KREUZWEGSTATION

In der Taubstummenanstaltskirche zu Dillingen (1908). — *Text S. 164*

DIE KIRCHE DER TAUBSTUMMENANSTALT IN DILLINGEN

Von J. DEMLEITNER

(Hierzu die Abb. S. 161 bis 173)

Als noch die Bischöfe von Augsburg im hohen Schloß zu Dillingen residierten, ihre Prälaten und Beamten in der Stadt sich vornehme Wohnungen bauten, als noch die weitberühmte Jesuiten-Universität viel adeliges und reiches Publikum aus allen Ländern Europas anzog und die Stifte und Klöster der Stadt noch über reiche Mittel verfügten, da war reges, künstlerisches Leben in Dillingen und die Baumeister, die Maler, Bildhauer und Goldschmiede hatten viel zu tun. Heute noch sind die vornehme Hauptstraße, die schönen Kirchen und Studiengebäude und viele Bauten der näheren und weiteren Umgebung von Dillingen und manches Stück Kleinkunst in Museen und Kirchen lebende Zeugen der künstlerischen Tätigkeit einer Provinzstadt in früheren Zeiten. Doch die Stürme der Aufklärungszeit, die napoleonischen Kriege und besonders die Säkularisation haben mit einem Schlage dies künstlerische Leben zerstört. Seit vollen hundert Jahren ist in Dillingen kein Werk von künstlerischem Wert entstanden, aber vieles vom guten Alten zerstört oder verschleppt worden oder sonstwie zugrunde gegangen. Unter solchen Umständen kann es Herrn Domkapitular M. Niedermair in Augsburg, dem Vorstand der Wagnerschen Wohltätigkeitsanstalten in Bayern, nicht hoch genug angerechnet werden, in der Anstalt für taubstumme Mädchen zu Dillingen durch Hebung und Förderung der Paramentenstickerei der Kunst wieder eine Heimstätte bereitet zu haben. Hat er schon als Stadtpfarrer von Dillingen seiner Pfarrkirche in zwei Altargemälden von Fugel und zwei großen getriebenen Engeln Werke von bedeutendem künst-



KIRCHE DER TAUBSTUMMENANSTALT ZU DILLINGEN IN SCHWABEN (BAYERN)
Text S. 161 ff.

lerischem Werte geschenkt, so hat er vollends durch Heranziehung erstklassiger Künstler und Kunsthandwerker zur Ausstattung der Taubstummenkirche diese zu einem Schatzkästlein modernkirchlicher Kunst gemacht.

Die jetzige Anstaltskirche ist eine Erweiterung des alten Baues vom Jahre 1859 in nicht gerade glücklichen neuromanischen Formen, hat aber den Vorzug einseitiger Lichtzuführung. Kunstmaler Th. Baierl in



JAKOB ANGERMAIR UND EDUARD STEINICKEN HOCHALTAR

Kirche der Taubstummenanstalt in Dillingen. — *Text S. 165*



THEODOR BAIERL — DIE KLUGEN JUNGFRAUEN
Karton. Ausgeführt in der Taubstummenanstaltskirche zu Dillingen. Vgl. Abb. S. 165. — Text unten

München, der zurzeit mit der Ausmalung des Langhauses der Herz-Jesukirche zu Pfersee-Augsburg beschäftigt ist, hat es verstanden, durch geschickte Aufteilung und Tönung der Flächen die Raumwirkung wesentlich zu verbessern und hat vor allem bei der Ausführung der Malereien auf die Größe des Raumes verständige Rücksicht genommen. Die beiden Längsseiten der Kirche schmückt der Kreuzweg, mit seiner dekorativen Umrahmung direkt auf die Wand gemalt (Abb. S. 161, 171). Vielleicht ist die Darstellung des Kreuzweges mit seinen 14 Stationen für einen Künstler eines der interessantesten, sicher aber eines der schwierigsten religiösen Themen und es liegt die Gefahr nahe, daß der Künstler schon in den ersten Stationen seine Kraft ausgibt und zu den letzten Stationen nichts Neues mehr zu sagen weiß. Baierl hat verstanden, inhaltlich und formell diesen Schwierigkeiten zu begegnen. Von Station zu Station steigert sich die Passion des Herrn. Immer ist Christus der ideelle Mittelpunkt der Szene. Das ist ein Heiland, der nicht bloß ein Kreuz trägt, der auch innerlich mitleidet, die Sündenschuld der Menschheit auf sich lasten fühlt. Es ist kaum zu glauben, mit wie wenig Mitteln Baierl auskommt. Nur ein paar Figuren braucht er, die nicht als Statisten und Raumfüller da sind, sondern wirklich am großen Drama teilnehmen. Nur wenige Farben hat seine Palette: schwarz und weiß in den verschiedenen Abstufungen herrschen vor, dazu nur wenig Rot, Grün und Gold bei dunkelviolettem Hintergrund. Mit ungemeinem Fleiß und tiefem Durchdringen ist jede Figur gezeichnet, jeder Muskel nach seiner Funktion studiert, jeder Nerv belebt. Gerade diese klare zeichnerische Durcharbeitung der Figuren läßt die bunten Farben entbehren und gibt ihnen etwas ungemein Lebendiges, Wahres und Monumentales.

Noch mehr als beim Kreuzweg kommen diese charakteristischen Eigenschaften von Baierls Kunst bei den klugen und törichten Jungfrauen am Chorbogen zur Geltung. Kein überquellendes Pathos, keine süßliche Sentimentalität, feierliche Ruhe und Würde in Haltung und Geste, wunderbarer Rhythmus in Linie und Farbe. Man fühlt sich hingerissen und beglückt von soviel Schönheit (Abb. S. 164 u. 165).

Den Höhe- und Mittelpunkt des Bilderzyklus bildet der überlebensgroße Christus in der Chorapsis, wie er als Herr und Ge-



THEODOR BAIERL — DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN
Karton. Ausgeführt in der Taubstummenanstaltskirche zu Dillingen. Vgl. Abb. S. 164. — Text S. 164

bieter des Universums in seiner überwältigenden Majestät, von Engelflügeln getragen, aus der Unendlichkeit herabzuschweben scheint, angetan mit einem faltenreichen Goldmantel, als Gnadenbringer den einen, als Richter den andern (Abb. S. 162). Diese Engel haben wirklich Leben, diese Wolken sind in wallender Bewegung. Es liegt etwas von der großen Stimmung der Mosaikbilder in altchristlichen Chorapsiden in diesem Bilde. Hier stehen wir wirklich vor Kunstwerken, eingehaucht von ernster religiöser und künstlerischer Auffassung, ebenso weit entfernt von falschem Archaismus und unverständlichem Futurismus, wie von abstoßendem Realismus oder süßlich frömmelnder Sentimentalität. Das sind keine bunten Bilderbogen, die vielleicht auf den ersten Blick dem Laien gefallen und angenehm unterhalten mögen, hier ist ernste, hohe Kunst für ernste, denkende Menschen, die Aug' und Herz erfreut und die Größe und Erhabenheit der religiösen Wahrheiten predigt. Von den Geschichtsschreibern moderner kirchlicher Kunst dürfen diese Arbeiten Baierls nicht übersehen werden.

Zur vollen Geltung kommen diese Bilder erst, seit im vergangenen Herbst die übrige Ausstattung der Kirche vollendet wurde. Die Altäre sind von Prof. Jak. Angermair-München entworfen und schließen sich den romanischen Stilformen an, ohne romanisch zu sein. Über den Mensen aus gelblichem Sandstein mit offener Säulenarchitektur erheben sich einfache Retabeln (Abb. S. 163, 168 und 169). Der Choraltar ist naturgemäß reicher ausgestattet und der Überbau ganz von vergoldetem Messing mit Emailschmuck. Das Mittelstück ist als Tabernakel ausgebaut und flankiert von zwei grünen Malachitsäulen. Die Tabernakeltüren zeigen die Symbole des Altarssakramentes und zwei Strophen des Pange linqua als Schmuck. Im Dreipaß über dem Tabernakel ist eine Herz-Jesufigur als Brustbild angebracht. Den Altar krönt ein Kreuz aus Bergkristall. Die Seitenflügel sind dreimal kassettiert mit reichem wechselndem Dekor und anbetenden Engelköpfchen mit Email (entworfen von Konservator Schmuderer-München). Vielleicht wirkt die Kassettierung etwas monoton und hätten Ganzfiguren bessere Wirkung gemacht. Altarleuchter, Altarkreuze, Kanontafeln, alles sind originelle Arbeiten von prächtiger Wirkung. Die Seitenaltäre sind wesentlich einfacher, ganz von Sandstein und architekto-



EDUARD STEINICKEN (IN FIRMA STEINICKEN & LOHR) HOCHALTARKREUZ

Taubstummenanstalt in Dillingen



EDUARD STEINICKEN (IN FIRMA STEINICKEN & LOHR) ꙮ SEITENALTARKREUZ

Taubstummenanstalt in Dillingen

nisch sich vorzüglich dem Bau ein- und unterordnend. Die vergoldeten Bronzereliefs sind von Valentin Kraus-München entworfen und in der Kgl. Erzgießerei von Miller ausgeführt. Bedeutende Kunstwerke, die sich auf die Schutzheiligen der Anstalt beziehen. Zur Vermittelung zwischen Malerei und Plastik sind über den Seitenaltären zwei ganz flach gehaltene Reliefs in Rundform, die hl. Familie und den göttlichen Kinderfreund darstellend, angebracht (von Bildhauer Hans Angermair, vgl. Abb. im XI. Jahrg. S. 249). Sämtliche Treib-, Ziselier- und Emailarbeiten nebst den Beleuchtungskörpern und Apostelleuchtern sind aus der Kunstwerkstätte Steinicken & Lohr in München hervorgegangen.

In der stehengebliebenen Chorapsis der alten Kapelle befindet sich das Grab des Gründers der Anstalt, des sel. Regens Wagner und nebenan an der Wand ein Epitaph von Frz. Hoser-München, das den einfachen großen Mann der Charitas in schlichter, feiner Weise ehrt (siehe Christl. Kunst, XI. Jahrg., 6. Heft, Einschaltbild).

SEITENALTARWAND DER KIRCHE DER TAUBSTUMMENANSTALT IN DILLINGEN. — *Text S. 165*

Die gelungene Ausstattung dieser Kirche zeigt aufs neue, daß unsere Zeit wohl die Fähigkeit besitzt, schöne und erbauliche kirchliche Räume zu schaffen, ohne sklavisch frühere Stilformen nachzuahmen. Man muß gerade in dieser Kirche einem Gottesdienste beigewohnt haben, wenn z. B. in früher, nächtlicher Morgenstunde die Klosterfrauen zur hl. Kommunion gehen. Wenn die zahlreichen Kerzen auf den Altären brennen und sich im Glanz des Goldes und Emails verhundertfältigen und alles flammt und glitzert und zu leben scheint wie von tausend schwebenden Sternen erfüllt, dazu wie Engelsingen die leisen Akkorde des Harmoniums. Hier der weltentrückte ernste Chor der Nonnen, die zum Altare schreiten, droben im Bilde die feierliche Schar der klugen Jungfrauen, die dem Bräutigam entgegengehen. Inmitten der eucharistische Gott im Tabernakel, dem sich alles beugt, und drüber im Goldglanz das majestätische Bild des Weltenrichters. Das ist ein großartiges Regem, cui omnia vivunt, venite adoremus![1] Das ist ein Gottesdienst, dessen mystischem Zauber sich niemand entziehen kann, der einen auf die Knie zwingt, anzubeten. Hier sind Kunst und Religion schwesterlich vereint.

Auch das dürfte Herrn Domkapitular Niedermair bewogen haben, die Anstaltskirche mit so hoher Kunst auszustatten. Die taub-

[1]) Den König, dem alles lebt, kommet, lasset uns anbeten!



SEITENALTARWAND DER KIRCHE DER TAUBSTUMMENANSTALT IN DILLINGEN

Text S. 165

stummen Mädchen, welche Tag für Tag in den weiten Arbeitssälen die Nadelkunst pflegen, sollen hier nicht bloß einen Ort seelischer Erholung und Stärkung haben, diesen Armen, welche bei Vermittlung von Sinneseindrücken fast nur auf die Augen angewiesen sind, soll diese Kirche zugleich eine Hochschule edler Kunst und feinen Geschmackes sein und so fördernd auf ihre Kunsttätigkeit einwirken. So betrachtet machen sich die Aufwendungen für die Anstaltskirche in ideellem und praktischem Sinne reichlich bezahlt.

WIEDERUM KRIEGSGEDENKZEICHEN

Kaum läßt sich die Fülle der Aufsätze überblicken, welche über Kriegergrabmäler und Kriegsgedenkzeichen veröffentlicht werden. Alle Verfasser scheinen im Namen der Kunst oder doch des Geschmacks und der Kultur sprechen zu wollen, und da wimmelt es von Entrüstung über »Schund« und »Kitsch«, von summarischen Verdammungsurteilen gegen die zur Erinnerung an den siebziger Krieg entstandenen Denkmäler, von eindringlichen Ratschlägen für die Gegenwart. Gleichwohl fällt selten ein keimfähiges Korn für die Kunst ab, da man zu viel in verschwommenen, halbpoetischen, patriotischen und sozialen Stimmungen spricht, die in der Tat für die Grabmäler und Friedhofanlagen im Felde maßgebend bleiben, von der hohen Kunst, die dauernde Werke schafft, jedoch absehen, um nicht zu sagen, von ihr ablenken.

Gleichwohl können Erörterungen über ethische und allgemein menschliche Werte anläßlich der Frage der Festhaltung des Krie-



EDUARD STEINICKEN (IN FIRMA STEINICKEN & LOHR) ALTARLEUCHTER

Kirche der Taubstummenanstalt in Dillingen



THEODOR BAIERL KREUZWEGSTATIONEN

Kirche der Taubstummenanstalt in Dillingen. — Text S. 164

ges durch die Kunst dieser letzteren Nutzen bringen, wenn sie in der Künstlerschaft die Erkenntnis vertiefen, daß die Kunst aus dem Geistesleben der Zeit herauswachsen, es befruchten, verklären, der Zukunft erhalten muß und daß sie sich andernfalls abseits des fruchtbaren Bodens und der erfrischenden Quellen stellt, Luxus wird, verweichlicht, verdorrt. Das Spiel kühl formaler Lösungen oder symbolistischer Allerweltsgedanken kann weder die Gegenwart noch die Zukunft befriedigen, bleibt dem Herzen der Gesündesten im Volke fremd. Die Kunstwerke, die wir brauchen, müssen aus den Tiefen einer mit dem Volke fühlenden, aber stärker und klarer, als dieses, empfindenden Künstlerseele geboren sein. Nur jener Künstler vermag unserer großen Zeit zu genügen und ihre heiligsten Angelegenheiten der Nachwelt geziemend zu überliefern, der mit den Besten seines Volkes



THEODOR BAIERL KREUZWEGSTATIONEN

Kirche der Taubstummenanstalt in Dillingen



THEODOR BAIERL CHRISTUS AM KREUZ (1908)

Aus dem Bilderzyklus im Münster zu Villingen in Baden

trauert und kämpft und leidet, opfert und jubelt. Kann einer das, so mag er sehen, wie er die jeweilige Aufgabe, die Vaterlandsliebe, Religion und Familiensinn ihm stellen, im Bilde gestalten kann: jetzt bescheiden und schlicht, dann feierlich und erhaben, in besonderen Fällen mit Schwung und Macht, — hier in Anlehnung an die freie Natur, in Hag und Hain, dort im Friedhofe, an Haus und Kirche, oder aber an öffentlichen Plätzen der Städte. Der Besteller wird mit dem Künstler unaufdringlich die Möglichkeiten des gedanklichen Inhalts beraten, dann jedoch soll der Künstler allein gestalten.

Von mancher Seite wird zum Abwarten gemahnt, denn es sei noch lange nicht die Zeit für Denkmäler. Zu allgemeinen Denkmälern, das ist richtig, hat es immerhin noch gute Weile, aber es ist jedermanns heiliges Recht, Erinnerungsmale an Familienangehörige schon jetzt errichten zu lassen, und deshalb darf mit Mahnungen und Warnungen nicht zugewartet werden, bis es zu spät ist. Die Geschäfte warten ja auch nicht bis nach dem Kriege und da sie an das Publikum herantreten, bleiben sie weit im Vorteil gegenüber den Künstlern, die allerdings abwarten müssen, ob man überhaupt zu ihnen kommt. Man sagt: Wartet die Rückkehr der im Felde stehenden Künstler ab, die sind es, welche die Kriegserinnerungen schaffen sollen, sie allein werden es vermögen. Es ist gewiß zu wünschen und zu hoffen, daß der Krieg die Künstler draußen läutert und menschlich größer macht; allein man darf doch den Daheimgebliebenen nicht die Fähigkeit absprechen, mit den Brüdern im Felde mitzufühlen und ihre Taten in Ehrfurcht auf sich einwirken zu lassen. Wenn es gelingt, einer innerlich reifer gewordenen Kunst schon jetzt den Boden zu bereiten, dann wird nach dem Krieg für alle Künstler ein fruchtbares Arbeitsfeld bereit stehen; gelingt das nicht, so werden die vom Kampfe heimgekehrten Künstler sich nicht ehrenvoll auszuwirken vermögen, sie werden darben gleich den anderen. Denn nach wie vor haben die Künstler mit der eisernen Tatsache zu rechnen, daß sie von der Volksverfassung abhängen und der Auftraggeber entscheidet. S. Staudhamer



THEODOR BAIERL KREUZABNAHME (1908)

Aus dem Bilderzyklus im Münster zu Villingen in Baden

DIE RUSSISCHE RELIGIOSITÄT

in ihrer Rückwirkung auf die Kunst Rußlands

(Schluß)

Wie so die ganze russische Religiosität eigentlich auf das Jenseits des Grabes gerichtet ist, auf ein Sich-Abtöten, wie ihr etwas Melancholisches, ja Trauriges anhaftet; wie die orthodoxe Kirche nicht nur aus der »Menschwerdung des Gottessohnes« das »Leibliche« ausgeschaltet hat, sondern auch indifferent allem Lebenden, der ganzen realen Welt gegenübersteht und so dem religiösen Licht den Weg zu den menschlichen Beziehungen versperrt: so zeigt auch die religiöse Kunst Rußlands aufs deutlichste den Geist einer, ich möchte sagen, nervenlosen Aszese, der Verneinung der sichtbaren Welt, der Feindschaft gegen alles Körperliche.

Wie die Kirchenmelodien sind die russischen Kirchenmalereien »geistig«, in strenger Übereinstimmung mit dem allgemeinen Bau der Kirche. So wird, gegen das historische Wort, die Mutter Gottes nie in zartem Alter, nie so jugendlich dargestellt, wie sie tatsächlich zur Zeit der Geburt Christi war. Sie wird immer als alte oder alternde Frau gemalt, im Alter von ungefähr 40 Jahren, und sieht deshalb auf den Bildern, wo sie den (verhüllten) Jesus auf den Knien hält, eher wie eine Amme, die irgend ein unglückliches und fremdes Kind pflegt, als wie die glückliche Mutter aus. Ihr Gesicht ist immer schmerzerfüllt, und nicht selten wird sie mit einer Träne, die aus dem Auge quillt, abgebildet. Überhaupt ist, im Gegensatz zu unserer Auffassung, Golgatha bereits nach Bethlehem übertragen und dort alles Frohe, Verheißende, Hoffende ausgerodet.

Unbekleidete kindliche Figuren, wie auf unsern klassischen Bildern, oder Maria, die das Kind Jesus an Herz und Busen drückt, wären unmöglich in einem russischen Gotteshaus. Auch werden in der orthodoxen Malerei, in der eigenartigen und ursprünglichen sowohl wie in der überall verbreiteten Kunst, nie Tiere um die Krippe gemalt, — Kühe, Esel, sogar die Hirten fehlen gänzlich. Alles Animalische ist eben von der Orthodoxie energisch zurückgewiesen worden. Sie verabscheut das Hineintragen des »Gewöhnlichen« in die Religion und setzt an Stelle eines



MOSES
VON TH. BAIERL,
IN PFERSEE

menschlichen Ereignisses verschleiernd gerne ein rein verbales, rein begriffliches, auch wenn sie dabei, entgegen dem Text des Evangeliums, jeden Tropfen Lebensblut ausprеßt. Man muß all dies als ehrlicher Beschauer um so schärfer hervorheben, weil die okzidentale Art und Kunst seit der byzantinischen Trennung sich weit lebendiger, poesievoller, beweglicher bewährt hat. Mögen doch die Kritiker des Katholizismus und seiner Kunst einmal solch unbefangene Vergleiche ziehen! Das Resultat wird sie jedenfalls in Erstaunen setzen.

Diesem Wesen des »russischen Glaubens«, der außerdem den Geheimnissen des Jenseits besonders entgegendrängt, entspricht es, daß im Gegensatz zu der Fleischwerdung des Gottesworts, zur Geburt und Jugend Christi, im Gegensatz zur Mütterlichkeit Marias, vor allem die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau und die Krönung Marias in der Orthodoxie grell unterstrichen sind. In Rußland gibt es eine Menge Kirchen zur »Assumption«; die russischen Kaiser werden in Moskau in der Assumptionskirche gekrönt (Abb. S. 184); das strengste zweiwöchige Fasten ist das vom 1. bis zum 15. August, und »Mariä Himmelfahrts-Tag« ist eines der größten Jahresfeste. Auch das Fest der Epiphanie Marias (1. Oktober) ist sehr beliebt und häufig werden Kirchen diesem Tag zu Ehren erbaut. Indessen ist die Unterlage dieses Festes eines der Wunder, das einst im 10. Jahrhundert in Konstantinopel bei der Versenkung von Marias Gewand ins Meer geschehen sein soll. Als die Schiffe der noch heidnischen Russen sich der Stadt von der Seeseite näherten und die Bewohner keine Rettung mehr sahen, versenkten diese das wundertätige Gewand der Mutter Gottes ins Meer. Ein ungeheurer Seesturm entstand und zerstreute die feindlichen Schiffe. Das russische Herz erfaßt überhaupt mit Kraft das Wunder. Alles Menschliche, Gewöhnliche, nicht Übernatürliche bedeutet nichts, verdient nicht Beachtung, aber das Wunder, wie die Verwerfung des Irdischen, ist mit großer Tiefe und Zärtlichkeit von der russischen Empfindung und Phantasie konzipiert und verherrlicht worden.

Infolge dieses Überschwangs, und es ist dies wieder charakteristisch, berauscht sich



HL. ANNA
VON TH. BAIERL,
IN PFERSEE

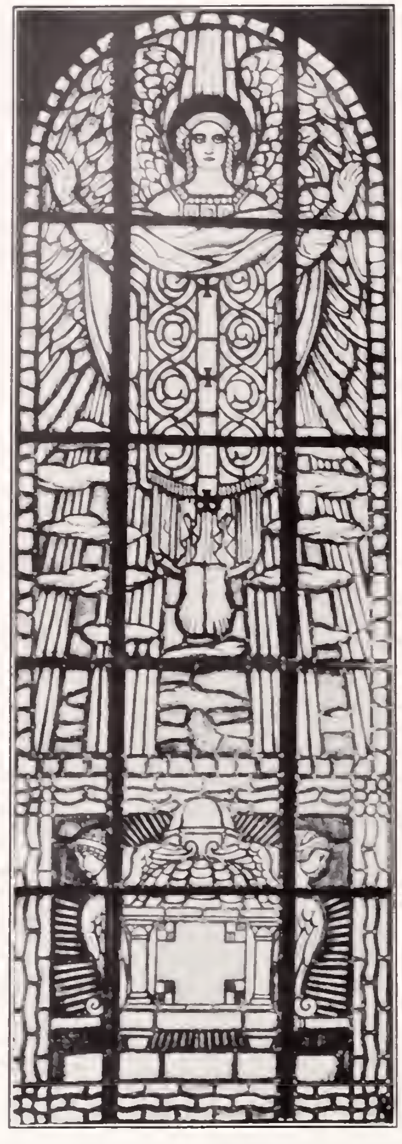
der Russe in der religiösen Kunsttradition gerne an einer leisen Ekstase. Im goldenen Glanz der altertümlichen Kunst, auch der prächtigen, starken und willensfesten, erscheint ihm das Heiligenbild immer als etwas Überirdisches, als eine lebendige Verheißung des Zukünftigen. So ist ihm die in der byzantinischen Ikonographie sogenannte »Oranta« (d. h. das kolossale Heiligenbild aus Mosaik, das auf der Altarwand der hl. Sophia-Kathedrale zu Kiew aus dem 11. Jahrhundert aufbewahrt geblieben und im Volke und in der Literatur unter dem Namen »Die unzerstörbare Wand« bekannt ist, und das man als eine Art Grundtypus bezeichnen darf): das Symbol der irdischen Kirche, das Symbol der Menschheit, die nur in ihrem Bunde mit dem Himmel unzerstörbar ist. Die heilige Jungfrau, auch hier beinahe als Greisin dargestellt und ohne Jesuskind, im blauen Rock, unter dem auf rhombischer Standfläche die roten Schuhe hervortreten, erhebt betend ihre Arme gen Himmel. Im wesentlichen bis heute verkörperte das Bild der Gottesmutter den alten, spezifisch russischen, religiösen Kunstgeschmack, und auch in den meisten modernen Weiterbildungen schwingen ähnliche Töne mit, bei allem Tasten nach Entwicklung und Originalität.

Dies alles findet seinen Widerhall auch in dem Äußeren der Kirche, den Formalitäten im Kirchen-Ritus, den Äußerungen der Religiosität im öffentlichen Leben. So entfalten bekanntlich die Oster-Prozessionen besonders ein großes Gepränge. Unter Beteiligung der ganzen Stadt, der Spitzen der Behörden, des Militärs, unter den Klängen der Musikkapellen, dem Krachen der Böller finden sie statt, ein endloser Triumphzug bewegt sich durch die Straßen, überall erschallt der Ostergruß und die Osterantwort: »Christus ist erstanden. — Er ist wahrhaft auferstanden.« Menschenscheu ist, wo es sich um Ausübung religiöser Akte handelt, unbekannt. Wie der Grieche macht der Russe oft das Kreuzzeichen, namentlich wenn geläutet wird oder wenn er an einer Kirche vorübergeht. Bei Prozessionen, öffentlichen Weihungen u. dgl., bei denen der orthodoxe Priester in kirchlichen Gewändern erscheint, beten alle Anwesenden mit



THEODOR BAIERL DER AUFERSTANDENE

Ausgeführt von der F. X. Zettlerschen Glasmalerei



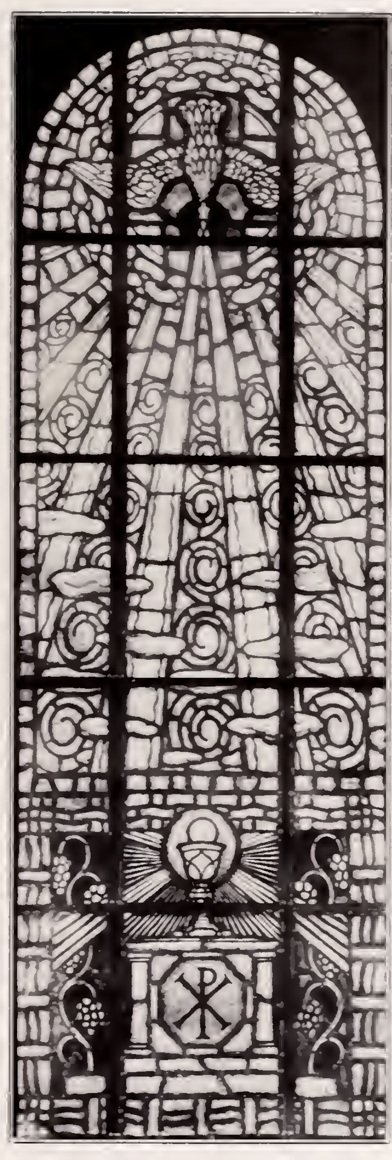


TH. BAIERL GLASGEMÄLDE

Kath. Kirche in Schweinfurt

entblößtem Haupte; nie findet dabei eine Störung statt. Man hätte seinerzeit, mehr als geschehen, beachten müssen, daß bei der Eröffnung der Reichsduma, mit der das Zarenreich in die Reihe der modernen Staatsverfassungen einrücken wollte, ein altes religiöses Moment aus der Feier hervorstach: In der Mitte des Georgs-Thronsaales im Winterpalais war das berühmte Heiligenbild aus dem Peterhäuschen aufgestellt, das Peter der Große auf allen seinen Reisen mitgeführt hat. Zur Seite dieses Heiligenbildes nun standen die Mitglieder der Duma, und vor ihm machte der Zar mit der Zarin und der Zarin-Mutter halt, als er zum Thron schritt, um die Begrüßungsansprache an die Erwählten des Volkes zu richten. Der Metropolit, der dem Zaren vorausging, grüßte mit dem Kreuz in der Hand das Bild, und daran schloß sich ein kurzer Gottesdienst. Dann erst vollzog sich der eigentliche politische Akt.

Trotzdem wäre es gänzlich falsch, der Kirche in Rußland etwa einen maßgebenden oder gar entscheidenden Einfluß auf die Gesellschaft zuzusprechen, oder auf die große umwälzende Bewegung, die das ganze Reich jetzt erschüttert. Versteinertes byzantinisches Erbe, aus Eigennutz dem Wunderglauben Vorschub leistend, in ihren oft ungebildeten Gliedern beim Volke nicht geachtet, hat die Orthodoxie, trotz der großen Menge von Gotteshäusern, trotz der Unzahl von Priestern, Mönchen und Nonnen, trotz des ungeheuren, in Kirchen und Klöstern aufgehäuften Reich-



TH. BAIERL GLASGEMÄLDE
Kath. Kirche in Schweinfurt

tums, den man auf 20 Milliarden Franken schätzt, jeden sozialen Einfluß auf das Volk längst verloren. Das russische Volk betrachtet den Geistlichen nur als einen von ihm bezahlten Diener, der in seinem Auftrag den komplizierten Zeremonialdienst ausübt. Und wenn man den Russen in der Kirche sieht, sich weder um Anfang noch Ende des Gottesdienstes kümmernd, kommend und gehend, wann es ihm beliebt, hat man oft den Eindruck, als sei er nur gekommen, um sich zu überzeugen, ob die Aufträge auch ordnungsmäßig verrichtet werden. Der Mann aus dem Volk begnügt sich damit, seine Kopfbedeckung abzunehmen, sein Kreuz zu schlagen, niederzuknien und die Stirn bis auf den Boden zu beugen, Heiligenbilder zu küssen und schlanke Lichtchen vor ihnen aufzustecken. Er tut das mit einer schönen Würde und einem Ernst, — selbst mitten auf dem belebten Gehsteig vor einer der zahlreichen Kapellen oder einem an der Wand eines Hauses befestigten Heiligenbild —, der den Spott des Andersgläubigen gar nicht aufkommen läßt. Gerade Andersgläubige stellen der russischen Geistlichkeit das Zeugnis aus, daß sie Meister eines solchen Zeremonialdienstes ist, und daß sie ihm, in großen Kirchen wenigstens, eine Weihe und Feierlichkeit von grandioser Wirkung zu geben weiß, mit rein äußerlichen, aber künstlerisch angewandten Mitteln. So schrieb jüngst P. v. Szczepanski, als er einem solchen Gottesdienst zum erstenmal beiwohnte, in der Erlöserkirche in Moskau, es sei dies für ihn ein Ereignis gewesen, dem er keine andere künstlerische Sensation an die Seite zu stellen wüßte. Ein riesiger Bau in Kreuzform, von einer Kuppel gekrönt, ein Koloß, der Moskaus Häusermeer überragt, ist diese Dankeskirche, die zum Andenken an den Untergang der Napoleonischen Armee errichtet wurde (Abb. S. 182 u. 183). Da ist während einer Abendandacht der Raum nur durch Kerzen erleuchtet. Ihr Schein reicht hinauf bis ungefähr zwei Zimmer Höhe, flackert über Heiligenbilder, goldene Rahmen, kostbares Gestein. Darüber verschwimmt alles im Halbdunkel. Man ahnt nur, daß oben eine Kuppel sich wölbt, hoch wie der Himmel. Das vergoldete Gitterwerk vor dem Allerheiligsten blinkert, rechts und links davor sind zwei Sängerchöre in Nischen aufgestellt. Sie sind in schwarze Talare mit roten Seidenärmeln gekleidet. Die brennende Kerze, die jeder Sänger neben dem Notenblatt hält, beleuchtet grell hier ein weißes Blatt, dort einen roten Ärmel, da ein charakteristisches Profil. Im Mittelraum davor stehen die Andächtigen — die russische Kirche kennt keine Sitzplätze. Der Boden ist mit dickem Teppich belegt, trotz des fortwährenden Kommens und Gehens hört man keinen Schritt. Vor dem goldenen Gitterwerk schreiten Priester in brokatenen Gewändern, verschwinden in den Seitentürchen rechts, kommen nach kurzer Zeit aus dem Seitentürchen links wieder zum Vorschein . . . . Und die beiden Chöre singen, Männer- und Knabenchöre, ohne Instrumentalbegleitung. Unerhört schöne Stimmen, die Bässe besonders — gewaltig wie eine Urkraft und verhallend wie der Ton einer sonoren Kirchenglocke. Einfache, fast eintönige, strenge Melodien, in denen das »Herr, erbarme Dich« immer wieder erklingt — bittend, flehend, immer inbrünstiger, zuletzt mit dem Schrei der Verzweiflung. Und endlich geschieht das



THEODOR BAIERL DER WELTHEILAND

Karton für Riedau (1913)

Wunder! Jubelnd fallen die Knabenchöre wie Engelstimmen ein, geräuschlos, wie von einer höheren Macht bewegt, schlagen die beiden Flügel der Haupttüre zum Allerheiligsten zurück, man sieht hinein in eine durch geschickte Lichteranordnung suggerierte Unendlichkeit; man sieht die verschwimmenden Umrisse eines Priesters in goldbrokatenem Gewand, der etwas Geheimnisvolles vornimmt — das alles nur Sekunden —, und lautlos schlagen die Türflügel zum Allerheiligsten zu. Wer das zum erstenmal erlebte, fühlt sich von mystischem Schauer überrieselt. Anders ist die Szene: ohne den großen künstlerisch dirigierten Apparat, etwa in einem der alten Klöster Moskaus. Da psalmodieren junge Mönche mit Haaren, die ihnen bis über den Gürtel fielen, der ihre Kutte über den Hüften zusammenhält — gut gepflegte, mit dem Lokkenstock gewellte Haare —, vor dem Altar, und die im offenen Viereck davor aufgestellten älteren Mönche unterhalten sich während dessen ganz ungeniert, brechen mitten in ihrem Schwätzen ab, um mit dem »Herr, erbarme Dich« einzufallen . . . Mögen die zehn oder zwölf anwesenden armen Leute keinen Anstoß daran nehmen: es stört, ist indignierend, läßt den Andersgläubigen spötteln, und diese



THEODOR BAIERL — DIE HL. MARGARETA

Altarbild in Aiterhofen

Weltlichkeit macht es erklärlich, wenn der Russe diese Geistlichen gering achtet und seinen Respekt für die Heiligen aufspart . . .

Eine an Heiligenbildern und Gotteshäusern reichere Stadt als Moskau gibt es sicher nicht. Der Fremde, der im Eilzug durch die einförmigen Gegenden dahinfliegt, vorbei an Hütten, Kornfeldern, Sümpfen und Wäldern, staunt schon über die Zahllosigkeit der Kirchen links und rechts, die mit ihren Mauern, im Sonnenlicht freudig funkelnden Kuppeln und dem goldenen byzantinischen Kreuz in den Himmel hineingreifen. Je mehr er sich Moskau nähert, um so öfter wird ihm dieser Anblick, bis plötzlich ein einziges gleißendes Goldmeer am Horizont ihm verkündet, daß man sich bereits dem ehrwürdigen Mütterchen, der Stadt mit dem goldenen Haupt und den weißen Mauern nähere. Gleich einem unübersehbaren Walde, dessen Bäume aus Gold sind, erhebt sich über den geschwungenen Kuppeln die Menge der in der Sonne brennenden Kreuze. Vierzig mal vierzig Kirchen und Kapellen sind es, die so ihren frommen Gruß auf Meilen hinaus dem Nahenden entgegensenden, und demütig fällt der russische »Pilger«, sobald er am Horizont die ersten Kreuze des heiligen Moskau auftauchen sieht, nieder und küßt die Erde. Etwas Sonderbares: diese Barfüßler, in ihrer rastlosen Wanderschaft — wie sie der russische Maler Perow im Bild festgehalten hat! Tausende von Meilen werden von diesen Pilgern zu Fuß zurückgelegt, hunderte von berühmten Wallfahrtsorten besucht, von Kloster zu Kloster, um fromme Gebete zu verrichten und für das Seelenheil zu beten. Von dem Solovez-Kloster, das hoch im eisigen Norden, mitten im Weißen Meer liegt, pilgern sie nach dem Berg Athos — ewige rastlose Wanderer, Fanatiker eines glühenden Glaubens. Die Städte scheuen sie in der Regel. Furcht vor Polizistenränken, denen sich der »Landstreicher« (das lieblose Wort ersetzt bei den Behörden den Begriff »Pilger«), der Paßlose, aussetzt, hält sie ferne. Nur beim heiligen Mütterchen Moskau mit den weißen Mauern und goldenen Kuppeln machen sie eine Ausnahme. Um den Heiligtümern des Kreml ihre Verehrung zu erweisen, scheuen sie selbst die Berührung mit der Polizei nicht. Noch mehr Verehrung genießt dort das Bild der iberischen Mutter Gottes, obwohl es nur die Kopie eines Bildes in einem der Klöster auf dem Berg Athos ist. Es thront in einer kleinen Kapelle, die sich an die iberische Pforte anlehnt. Viele Wunder berichtet die Legende über Alter, Ursprung und Besonderheiten. Nur eines sei hier nacherzählt: Zuerst war das Bild auf dem Altar in der Kirche aufgestellt — am nächsten Morgen schwebte es über der Außenpforte des Klosters; und das wiederholte sich so lange, bis die Mönche begriffen hatten, daß das Bild sich selbst seinen Platz zu wählen wünsche, und es über der Außenpforte an einen Nagel hingen, wo es denn auch bis heute geblieben ist.



DIE AUFERSTEHUNG DES LAZARUS
Gemälde von Kotarbinskij und Swedomskij in der Wladimir-Kathedrale zu Kiew. Vgl. II. Jgg., S. 232

Unzähliges wäre zu berichten, wollte man einzeln allem Kirchlichen und Religiösen nachgehen in diesem — an Wunderglauben aller Art (siehe Johann von Kronstadt) noch heute überreichen — Land, und über jedes Gotteshaus berichten, hinüber bis zur letzten Kapelle im äußersten Sibirien und hinunter bis zum alten Lawra-Kloster im Süden. »Eine Provinz Gottes« nannte es einmal ein Dichter; und nach der Meinung des schöngeistigen Priesters Petrow in Moskau gibt es kein Volk, das in einem so persönlichen Verhältnis zu seinem Gott stünde, wie die Russen; deshalb mag es in der Gewitterwolke, die in den letzten Jahren über ihm schwebt, wohl unmittelbar Gottes Hand sehen. — Bei der Unmög-



W. M. WASNETZOW — TAUFE DES GROSSFÜRSTEN WLADIMIR

Gemälde in der Wladimir-Kathedrale zu Kiew. Vgl. II. Jahrgang (1905/06), S. 232



INNENANSICHT EINES TEILS DER ERLÖSERKIRCHE IN MOSKAU
Text S. 177

lichkeit der Einzelnaufführung sei nur noch das wichtigste aus der Hauptstadt hier genannt statt einer vollständigen Aufzählung aller Kirchen und Kapellen, die die Ihrigen mit unaufhörlichem Geläute zur Andacht rufen. Da ist zunächst rechts des großen Peterhofer Lustschlosses die von Rastretti erbaute Kirche, deren vergoldete fünf Kuppeln jedermann auffallen müssen. Im Innern erinnern die goldenen Schüsseln von Taschként und Chokand daran, daß die Bewohner dieser Länder 1865 und 66 den Russen durch das Überreichen von Salz und Brot ihre Unterwürfigkeit bezeugten. — In der Residenz selbst: das Ssmolnykloster, das zuerst ein Findelhaus begründete; die Ismailow-Kathedrale; die Povitzkikirche, die mit ihren fünf hellblau schimmernden Kuppeln schon von weitem zu erkennen ist; und alle an Pracht und Reichtum überragend, die Kasanische Kathedrale, die sich in ähnlicher Weise an der Peterskirche in Rom als Vorbild anlehnt, wie es die Isaakskirche mit dem Pantheon tut. Es ist zwar die unnachahmliche Größe der Originale in beiden Fällen bei weitem nicht erreicht worden, aber die halbkreisförmige Kolonnade mit den 132 korin-



INNERE ANSICHT DER ERLÖSERKIRCHE IN MOSKAU. KAPELLENARTIGER IKONOSTAS

Text S. 177

thischen Säulen, die bronzene Kuppel mit dem Kreuz, sowie im Innern das mit Gold und Edelsteinen geschmückte wundertätige Muttergottesbild, und die an den Wänden hängenden eroberten feindlichen Fahnen stempeln das Haus der Kasanschen Mutter Gottes doch zu einem der charakteristischsten in Petersburg.

Wie die Isaakskirche der Schauplatz der höchsten Kirchenfeste ist, so gleicht der Newsky-Prospekt, die schönste und längste Petersburger Straße, einer Bühne, auf der sich in tausend wechselnden Gestalten das weltliche Leben abspielt, das die wunderlichsten Gegensätze ruhig nebeneinander erblicken läßt: eine deutsche Buchhandlung, ein chinesischer Teeladen, ein russisches Restaurant, ein Bäckerladen, ein Palast, ein Modemagazin, eine Apotheke, die holländische, die armenische, die lutherische Peters-, die katholische Katharinen-Kirche in derselben Straßenfront, — außer der Kasanschen Kathedrale. Wenn hier die Andächtigen vor einem Heiligenbilde in die Knie sinken und mit der Stirn die Erde berühren, wird kaum zehn Schritte davon um fünf Ko-



INNERE ANSICHT DER KATHEDRALE DER HIMMELFAHRT MARIAE IN MOSKAU
Text S. 174

bau der Kathedrale der heiligen Dreieinigkeit mit den zwei viereckigen Türmen zur Seite, und die Kirche der Verkündigung Mariä mit dem Grab des Feldmarschalls Suwárow. Wir betreten den Kirchhof des Klosters, wo die vornehmsten Geschlechter Rußlands, Feldmarschälle, Gouverneure, Erzbischöfe, Senatoren u. a. die ewige Ruhestätte gefunden haben; auch Dostojéwski, der Dichter des »Raskolnikow« hat hier ein kostbares Grabmal. So wild in dieser stolzen und berauschenden Stadt die Weltkinder von Genuß zu Genuß durchs Leben jagen, so ruhig und ernst geht es unter den Bäumen des Kirchhofs, in den Hallen dieses Klosters zu . . . Weltlust und Entsagung . . . Leben und Tod . . . Wo und für wen gälte der Goethesche Satz nicht: »Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden — bleibt dem Menschen nur die bange Wahl«?

Dr. G. K. L. Huberti de' Dalberg

peken mit einer Heftigkeit gefeilscht, als handle es sich dabei um ein Vermögen; dazwischen ein Durcheinander von Straßenverkäufern, Bettlern, Arbeitern, Kutschern, vornehmen Damen, Generälen und Soldaten, Schülern, Studenten, Beamten, einer aus den verschiedensten Elementen und den fremdesten Völkern (Perser, Tataren, Kaukasier, Chinesen) gemischten Menge. Fast fünf Kilometer lang, endigt der Prospekt bei einem Komplex von Gebäuden, Kirchen und Kapellen, welcher das Alexander-Newsky-Kloster bildet und nächst den in Moskau und Kiew befindlichen mit zu den höchsten Heiligtümern zählt. Noch brandet der Lärm der Straße mit den tausendfältigen Regungen des Ehrgeizes und der Genußsucht in den Ohren, und schon umfängt uns hier auf Schritt und Tritt ein Friede, der die Frage nahelegt, ob die vornehmen Herren und Damen, die in ihren Schlitten vorbeisausen, oder die stillen Klosterleute, die vergnügt und selbstzufrieden um sich blicken, die beneidenswertere glücklichere Existenz führen. Wir betrachten den Kuppel-

KRANKENANSTALT DES DRITTEN ORDENS ZU NYMPHENBURG

Im Jahre 1912 erhielt die dicht beim Botanischen Garten in München belegene Krankenanstalt des Dritten Ordens eine notwendige Ergänzung durch den Bau einer Kapelle. Der Architekt, Professor Franz Rank, wählte die Formen eines modern aufgefaßten Barock und trug damit gleichzeitig den Münchener historischen Überlieferungen und den Ansprüchen der Gegenwart wie der speziellen Bestimmung dieses Raumes Rechnung. Dem Mitteltrakte des hufeisenförmigen Krankenhausgebäudes rechtwinklig angefügt, besteht der Bau aus zwei Teilen übereinander: der untere, gleich hoch wie das Erdgeschoß des Hauses, dient Wirtschaftszwecken, der obere ist die Kapelle; sie hat gleiche Firsthöhe wie das Hauptgebäude, die Höhe ihres Innenraumes entspricht also der von zwei Stockwerken bei jenem. Überhöht wird sie durch einen runden Dachreiter mit flachgedrückter, zwiebelförmiger Kuppel. Die Kapelle ist einschiffig; ihr Grundriß zeigt in der Achsenrichtung nacheinander folgend zwei Rechtecke, dann ein Oval, an welches sich der Halbkreisraum der Altarnische ansetzt. Der erste der beiden rechteckigen Räume ist die Vorhalle, die mit dem Kirchenschiffe durch eine breite Tür in unbehinderter Verbindung steht. Die Belichtung der Kapelle erfolgt von den beiden Längsseiten her durch je zwei größere längliche und ein kleines kreisrundes Fenster, außerdem durch die Fensterreihe des Dach-

reitertambours. Infolge Zahl und Größe der Lichtöffnungen ist der Innenraum sehr hell, und durch die weiße Farbe der Wandflächen im Schiffe wird dies noch gesteigert.

Daß wir erst jetzt genauer auf diese Kapelle zu sprechen kommen, liegt daran, daß ihre Ausschmückung bisher noch nicht fertig war. Nun, da dies seit Anfang Juni der Fall ist, kann sie erst als ein Ganzes beurteilt werden. Der Abschluß der Arbeiten erfolgte durch die Vollendung der Apsidenausmalung. Ehe von ihr die Rede ist, möge die sonstige künstlerische Ausstattung betrachtet werden.

Die Fenster zeigen Glasmalereien. Die Entwürfe dazu wurden von dem Maler Augustin Pacher geliefert, die Ausführung erfolgte in der Glasmalereianstalt von Bockhorni. Jedes Fenster zeigt auf farblosem Grunde je eine Figur. Man sieht den hl. Bischof Arnulf, den hl. Franziskus, die hl. Elisabeth als Patronin der Kapelle und ein zweites Mal als Schützerin der Kranken (vgl. Abb. S. 187). Die Gewänder sind in kräftigen Farben gehalten und die Figuren besitzen daher eine beträchtliche Leuchtkraft. Es läßt sich darüber streiten, ob farbige Fenster dem Barockstile entsprechen. Würde es sich um einen Bau aus alter Zeit handeln, so täten sie es nicht. Das Barock hat derlei Glasmalerei nicht mehr ausgeführt, dafür aber mit seinen bescheidenen Schwarz- und Weiß-Zeichnungen, in die allenfalls hier und da ein Wappen-



EMPORENSEITE DER KAPELLE DER KRANKENANSTALT DES III. ORDENS IN MÜNCHEN-NYMPHENBURG
Text S. 184—188



KAPELLE DER KRANKENANSTALT DES III. ORDENS IN MÜNCHEN-NYMPHENBURG, ERBAUT VON FRANZ RANK, AUSGEMALT VON GEORG KAU I. J. 1915

scheibchen oder dergleichen eingelassen wurde, oder mit seinen völlig farblosen Fenstern sehr feine Stimmungen erzeugt. Es wäre nach meinem Empfinden vielleicht auch für die Wirkung des Innern der Elisabethenkapelle von Vorteil gewesen, die Fenster in gleicher Art zu behandeln.

Der zwischen zwei rundbogigen Seitendurchgängen aufgestellte Altar mit seinem Aufsatze ist von Professor Rank entworfen, die daran befindlichen Schnitzereien wurden ausgeführt durch den Bildhauer Joseph Huber (Abb. oben). Der Stipes des Altares besteht aus rotem Marmor, die Leuchterstufe bis jetzt aus grau angestrichenem Holz. Der von Strahlen umgebene, von zwei kleinen Engeln flankierte Tabernakel mit dem Expositionsthrone erglänzt in prachtvoller Vergoldung. In der Rundbogennische des letzteren steht für gewöhnlich ein silbernes Altarkreuz (Entwurf von Rank, Ausführung von Hofgoldarbeiter Harrach & Sohn). Da es sich, wie noch mehr das Sanktissimum, von dem goldglänzenden Hintergrunde für das Auge nicht deutlich genug abhebt, so hat man die Hinterwand mit einem weißseidenen Behange versehen. Der Altaraufsatz besteht aus zwei, auf zwei kleinen Säulenpaaren ruhenden Füllhörnern. Wo sie sich mit ihren spitzen Enden zu einem flachen Bogen vereinigen, tragen sie einen Sockel, auf dem sich eine große bildhauerische Gruppe erhebt. Sie besteht aus der edlen Gestalt der hl. Elisabeth, welche einen Kranken labt; ein anmutiges Englein sitzt Mandoline spielend daneben. Die Figuren sind polychrom behandelt; ein veredelter Naturalismus beherrscht die Auffassung, die lineare wie die koloristische Durchführung. Schon früher, noch mehr jetzt, nachdem die Wandmalerei der Apsisnische fertig geworden, mußte dafür gesorgt sein, daß die Gruppe sich aus ihrer Umgebung klar heraushob. Dies wurde erreicht, indem man sie mit einem Rahmen umgab, innerhalb dessen sie frei dasteht. Er ist nach Rankschem Entwurfe (Ausführung von Hofschlosser Höck) in Schmiedeeisen gearbeitet und vergoldet. Er zeigt die Form einer Rosengirlande; die Blumen dienen als elektrische Lampen. Die Durchgänge rechts und links vom Altare sind oben mit den Monogrammen Christi und Mariä geschmückt. Die Farbenwirkung des Altares ist beim unteren Teile auf den Zusammenklang von Grau und Gold gestimmt, belebend wirkt das milde Rot des Stipes. Die beiden Türöffnungen hat man mit Vorhängen aus schwerem goldfarbigem Seidenstoffe geschlossen.

Quer über die Altarnische zieht sich die Horizontale des Triumphbalkens; er besteht aus Eisen, weil er nicht nur als Schmuck dient, sondern vor allem auch zu dem Zwecke, den Druck der Gewölbespannung auszugleichen. Auf diesem Balken ist ein schön und lebenswahr geschnitzter und bemalter Kruzifixus aufgestellt.

Die von der Decke der Kapelle hernieder hängenden sechs Lüster sind zierlich aus Schmiedeeisen gearbeitet und farbig behandelt; sie sind vom Kunstschlosser Hierl gefertigt, die Entwürfe stammen von Professor Rank. Von diesem sind auch die Rahmen zu den Kreuzwegstationen, sowie die Apostelleuchter. Man sieht die ersteren — Stahlstiche nach Führich — in hölzernen Einrahmungen von erlesen vornehmer Form und Bemalung (grün, grau, schwarz und gold). Ausgeführt wurden die Rahmen vom Bildhauer Scheel. Die schmiedeeisernen Wandleuchter (gearbeitet von Höck) entsprechen in ihrer Färbung jenen Bilderrahmen.

Vornehm und wirkungsvoll heben sich diese Stücke von den weißen Wandflächen des Kirchenschiffes ab. Im übrigen sind diese nur durch schmale Rankenornamente eingerahmt, die sich auch um die Fensteröffnungen



APSIS DER KAPELLE DER KRANKENANSTALT DES III. ORDENS IN MÜNCHEN
(Text unten)

herumziehen, ferner durch schlicht geschriebene Sprüche oberhalb der letzteren. An den Emporenbrüstungen sieht man altchristliche Symbole gemalt: den eucharistischen Brotkorb mit dem Fische, die Taube mit dem Ölzweige, den Hirsch an der Quelle, den Brunnen des Lebens usw. (Abb. S. 186).

Schaut man von der Tür der Vorhalle in die Kapelle hinein, so haftet der Blick vor allem auf der Ausmalung der Apsisnische (Abb. S. 186 und 187). Für diese Arbeit wurde im Jahre 1914 durch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ein Wettbewerb ausgeschrieben, dessen nähere Bedingungen damals in dieser Zeitschrift veröffentlicht worden sind. Zur Ausführung wurde der Entwurf von Georg Kau bestimmt. Seine Idee verband mit der Erfüllung des dekorativen Zweckes die eines dreifachen geistigen: die Verherrlichung der hl. Elisabeth, der Patronin dieser Kapelle; die des Dritten Ordens in einer Anzahl auserlesener Persönlichkeiten, die ihm angehört und zur Zierde gereicht haben; endlich die des Gottesreiches. Seine Ehre zu feiern, ist der gesamte künstlerische Schmuck dieser Kapelle bestimmt. Mit mächtiger Schrift am Triumphbalken verkündigt sich dieser Gedanke in den Gebetworten: »Zukomme uns dein Reich«. Er erklingt in den Fenster- und Emporenbildern, er kommt am stärksten zum Ausdrucke auch in dem Preise des Dritten Ordens, der sich ja um die Ausbreitung des Reiches Gottes so hohe Verdienste erworben hat. Nebeneinander stehen acht überlebensgroße Personen als Verkörperungen der vom Herrn in seiner Predigt am Berge gepriesenen acht Seligkeiten. Die Reihe wird eröffnet durch den Stifter des Dritten Ordens, den hl. Franziskus, den Vertreter der Armen im Geiste; die Sanftmut lebt in der Person des sel. Johann Baptist Vianney, die Trauer in der der hl. Margareta von Cortona. In der Majestät königlicher Würde und dabei hungernd und dürstend nach Gerechtigkeit erscheint der französische König Ludwig IX., der Heilige. Es folgen die hl. Elisabeth, die Patronin des dritten Ordens und der Patron der Pestkranken St. Rochus als Vorbilder der Barmherzigkeit. Die Reinheit des Herzens wird verkörpert durch die sel. Kreszentia von Kaufbeuren, die Friedfertigkeit durch die hl. Elisabeth von Portugal. Den Schluß macht ein jugendlicher Japaner; er trägt ein Kreuz und erinnert so an die blutige Christenverfolgung zu Nangasaki im Jahre 1630; er ist der Vertreter jener, die um der Gerechtigkeit willen Verfolgung leiden. Den Hintergrund zu diesen Figuren bildet die Wand einer herrlichen Rosenlaube, in welcher Vöglein und Schmetterlinge schweben. Das streng und doch in leichter Anmut gezeichnete Stabwerk endet oben in einem Kranze. Reich ist das Laub und üppig der Schmuck der unzähligen Rosen; sie erinnern an die wunderbare Verwandlung des Brotes, welches Elisabeth den Kranken und Armen bringen wollte. Am vorderen Rande des Bildes, nächst der Wand des Kirchenschiffes, schweben kleine Engel mit roten Flügeln. Das tiefe Rot der Rosen ist zart und gedämpft, das Laub dunkel blaugrün, dazu kommt zartes Blau und Weiß von Himmel und Wolken. Die Färbung der acht Figuren ist abwechslungsreich und dabei doch zurückhaltend — man sieht braun, weiß, gelblich, der



WILHELM IMMENKAMP (MÜNCHEN) EIN FELDGRAUER

König trägt weißes Untergewand mit Golddekor, darüber einen gelben Mantel mit blauem Futter, Elisabeth ein zart grünliches Kleid, roten Mantel mit Hermelin. Alles in allem ein edel stilisiertes Kolorit von großer stiller Wirkung. Sie ist besonders anzuerkennen in Anbetracht der schwierigen Beleuchtungsverhältnisse der Kapelle, die wiederholt zu Änderungen zwangen. Anzuerkennen ist, wie der Künstler es verstanden hat, trotz der fortwährenden Wiederkehr der gleichen wenigen Pflanzenmotive alle Einförmigkeit zu vermeiden, und obgleich er ein reich belebtes Bild schuf, diesem doch vollständige Ruhe des Eindruckes zu wahren. — Die Vorstandschaft der Krankenanstalt des Dritten Ordens in München-Nymphenburg hat durch den Wettbewerb nicht nur zahlreichen Künstlern Gelegenheit gegeben, sich an der Lösung einer immerhin bedeutenden dekorativen Aufgabe zu versuchen, sondern hat auch veranlaßt, daß München um ein schönes, in hohem Grade beachtenswertes Kunstwerk reicher geworden ist. Doering

NEUER BISCHOFSSTAB

(Abb. Sonderbeilage)

Das zweite Heft des XI. Jahrgangs brachte die in Silber getriebene und mit Goldtauschierung verzierte Madonna von Leo Moldrickx (Köln). Eine gleichzeitig gearbeitete, hervorragende Leistung ist sein Bischofsstab für den neuen Kölner Weihbischof Dr. Peter Lausberg, welchen ihm, dem bisherigen Präses des Priesterseminars, seine früheren Seminaristen widmeten. Moldrickx geht hier von dem beliebten Schema eines architektonischen Aufbaus der Krümme ab und kehrt zur Grundform des gekrümmten Hirtenstabes zurück. Diesen umgibt er oben mit Bandgeflecht, welches zunächst am Knaufe vier Elfenbeinreliefs und Steine umschließt. Die Reliefs sind kräftig, aber doch weich aus dem Materiale herausgearbeitet, so daß sie nicht, wie so oft Elfenbeinreliefs in Verbindung mit Goldschmiedearbeiten, flau wirken. Die Reliefs enthalten Darstellungen aus dem Leben des hl. Petrus, des Namenspatrones des Bischofs. Über dem Knaufe sind in den Schaft vier weitere Reliefs getrieben; sie zeigen Heilige, welche zu den bisherigen Wirkungskreisen des Bischofs in Beziehung stehen, wie auch die vier Wappen in Email. Im übrigen sind die Flächen zwischen den Bändern mit größeren, mattblauen Emailplatten, die durch feine Goldstege in Felder geteilt und belebt werden, sowie mit kleineren Emails und Steinen gefüllt. Die Emails zeichnen sich durch saubere und akkurate, der wenig erhöhten Umrahmung sorgfältig angepaßte Ausführung und durch ihre recht vornehm zum Golde gestimmten Farben aus. Als Füllung der Krümme sehen wir die in Silber getriebene Figur des Guten Hirten. Durch Mattierung und Hämmerung des Metalls ist erreicht, daß das Auge den Stab in seiner wirklichen Stärke sieht, während die sonst übliche Politur einen Stab je nach dem Einfallen des Lichtes dünner erscheinen läßt. Mit Freude verzeichnen wir auch diese originelle Arbeit des Meisters in Erwartung weiterer Leistungen. Dr. Huppertz (Köln)

WETTBEWERB

Über den in Aussicht genommenen Wettbewerb für die künstlerische Ausmalung der St. Maximilianskirche in München werden wir berichten, sobald sich darüber Sicheres sagen läßt.

GLASGEMÄLDE IN DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE ZU MÜNCHEN

Die künstlerische Verglasung der dreizehn Fenster in den beiden Seitenschiffen des Langhauses der Münchener St. Maximilianskirche ist nun vollendet. Entworfen und auch ausgeführt sind diese Werke von Franz Hofstötter. Die schmale, hohe Form der Fenster mit dem rundbogigen Schluß eröffnete für die Wahl figürlicher Darstellungen nur die Möglichkeit, in jedem der Fenster je eine aufrechtstehende Gestalt unterzubringen. Also jenen Gedanken aufzunehmen, dessen Ausführung sich in den ältesten erhaltenen figürlichen Glasmalereien Deutschlands (im Augsburger Dome) findet. Gleichzeitig mußte darauf Bedacht genommen werden, die Belichtung der Kirche, die später durch die beabsichtigte Mosaizierung noch an Helligkeit einbüßen dürfte, so wenig als möglich durch die farbigen Malereien zu beeinträchtigen. Jede Darstellung ist also von einem hellen Rande umgeben, eine Anordnung, die jenem Zwecke genügt, überdies dazu dient, die Bilder kraftvoll hervortreten zu lassen. Man sieht die Reihe der heiligen Apostel. Von ihnen befinden sich in den sechs Fenstern der westlichen Längswand (vom Haupteingange aus gezählt) Matthias, Judas Taddäus, Simon, Matthäus, Bartholomäus und Philippus. In den sieben Fenstern der östlichen Wand sieht man die hll. Petrus, Paulus, Andreas, Jakobus major, Johannes, Thomas und Jakobus minor. Aufgefaßt sind sie als Fürsten des Geistes und Glaubens, und demgemäß ist ihre Haltung und Gebärde, sowie ihre Gewandung charakterisiert worden. Jeder steht vor einer rechteckigen, durch schmale, gemalte Architektur eingefaßten Öffnung, durch welche man die als Hintergrund dienende Landschaft erblickt. Diese ist keineswegs naturalistisch, sondern in größtem Zuge stilisiert. Über Andeutungen von Gelände und Pflanzenwuchs, mit starker Bevorzugung lebhaft grüner Töne, erhebt sich klarer Himmel; er ist zart gefärbt, gelegentlich durch wenige Wolken oder durch die grünen Zweige eines stilisierten Baumes unterbrochen. Dieses Rechteck ist dann von dem zuvor erwähnten Rande eingefaßt. Er besteht aus ungleich großen, viereckigen, undurchsichtigen Scheiben; sie haben weißliche, hellgraue, grünliche oder bläuliche Färbung. Alle diese schwachen oder neutralen Töne dienen dazu, die gewaltigen Farbenakkorde der Figuren erst recht zur Geltung zu bringen. Der Entwurf der Gewänder nähert sich vereinzelt, z. B. bei Matthäus, den Formen des 13. Jahrhunderts, paßt sich also in solchem Falle dem Zeitcharakter der Kirchenarchitektur an. Doch ist trotzdem von irgendwelchen Einschränkungen historischer Art nicht im mindesten die Rede. Die Durchführung der Fenster wahrt sich vielmehr die gleiche völlige Selbständigkeit, welche zu den wesentlichsten Vorzügen der sämtlichen Hofstötterschen Werke innerhalb dieser Kirche gehört. Die Untergewänder, Gürtel, Mäntel usw. prangen in den reichsten und vielfältigsten Farben, Rot in mannigfachsten Abstufungen herrscht vor, und die weißen, blauen und sonstigen kalten Töne werden von den warmen mit solcher Energie umschlossen, daß alles sich zu starken Harmonien vereinigt. Ebenso zwingt die Größe der Hauptlinien die Masse der bewegten kleineren zur Ruhe. Erheblich trägt hierzu die Art der Verbleiung bei. Breite und energische Bleiruten führen die Herrschaft, Linien von untergeordneter Bedeutung sind durch schmale Bleiruten gebildet. Sehr reichliche Verwendung fanden Überfanggläser, und zwar vielfach solche, die mehr als eine Farbe aufweisen. Sie ermöglichten die Verwendung größerer, zusammenhängender Glasflächen, was der ruhigen Wirkung der Bilder zu statten kommt. Mag diese Technik auch nicht mehr der ursprünglichen Natur der reinen mosaikartigen Zusammenfügung der Lokalfarben entsprechen, wie dies bei den alten Vorbildern der Fall ist, so ist zu bedenken, daß hier eben neuartige Probleme gelöst werden; die modernste Technik will und darf zeigen, daß auch sie das Recht der Existenz und der Entfaltung ihrer Kräfte besitzt. — Ihre imposante Wirkung verdanken die dreizehn Gestalten aber nicht nur dem Feuer ihres Kolorits und der Größe ihrer Zeichnung. Sie wird verinnerlicht durch die Erhabenheit der Haltung, durch die königliche Ruhe, mit welcher die Apostel zu dem Beschauer hernieder-, vor sich hin- oder aufwärtsblicken. Mit wenigen Ausnahmen (Simon, Taddäus, Petrus, Johannes) rein frontal aufgestellt, sind sie Verkörperungen jener unendlichen geistigen Überlegenheit, welche ihnen auf Erden durch den Auftrag Christi und durch den Empfang des Heiligen Geistes zuteil geworden ist. Die Köpfe sind durchweg stark und schlicht modelliert und im höchsten Grade ausdrucksvoll. In der Weise, wie der Künstler die Apostel aufgefaßt hat, gehören sie aber nicht mehr dieser Welt an, sondern der himmlischen, in welcher sie zur Seite des Heilandes über die Kirche und den Glauben ihre herrschende und schützende Macht ausüben. Dieser überirdische Charakter spricht sich auch in dem fast gänzlichen Mangel an äußerer Handlung und Bewegung aus. Dennoch ist ein jeder (außer durch die Äußerlichkeit seines Attributes) innerlich und kraftvoll charakterisiert. Zu den schönsten Gestalten in dieser Beziehung gehören Matthäus, Petrus, der herrliche ältere Jakobus, der jugendliche Johannes, der in Begeisterung den Kelch emporhebt. Stärkere Gemütsäußerungen zeigen sich selten, so bei dem lebhaften Matthias und bei Thomas; bei letzterem hat das Nachsinnen und das halb zweifelnde Suchen bewunderungswürdigen Ausdruck gefunden. — Auch diese dreizehn neuen Fenster tragen dazu bei, die Münchener Maximilianskirche als eine der merkwürdigsten modernen Erscheinungen zu kennzeichnen.

Dr. O. Doering

WETTBEWERB FÜR GLASMALEREI

(Schluß)

In der Gruppe B (Gemäldefenster für Kirchen usw.) erhielt einen Preis der Entwurf von Hildegard Dockal-Walniceck-München, zwei Preise erlangte der Münchener Albert Figel. Das Figelsche Projekt mit dem Motto »Flammenzeichen« besitzt kreisrunde Form. Auf einem Schlachtfelde steht der Tod als Ritter; er trägt eine goldene Rüstung und einen flatternden dunkelblauen Mantel, mit einem blutigroten Schwerte holt er zum Schlage aus; im Hintergrunde erkennt man eine brennende Stadt. Das Kolorit bewegt sich in vollen roten, gelben, blauen und helleren grünen Tönen. — Für ein hohes schmales Kirchenfenster gedacht ist Figels zweiter Entwurf (Motto »Heldenmut«). Die Bildfläche ist in eine breitere mittlere und zwei schmälere seitliche Bahnen geteilt. Die Mitte der Komposition nimmt die Figur des auf dem rotbraunen Drachen stehenden hl. Georg ein. Auch er erglänzt in goldenem Harnisch, um den ein grüner Mantel flattert, seine Hand hält ein stählernes Schwert mit blutiger Spitze, die Linke den braunen Schild. Ein wenig unterhalb, zu den Seiten des Heiligen stehen zwei kleine Engel in blauen Gewändern, einer hat das Eiserne Kreuz, der andere einen goldenen Kranz in seinen Händen. Unten sieht man einen sitzenden, von einem Spruchband umgebenen gelben Löwen, über dem Heiligen einen Adler in einem goldenen Kranze. Der ganze obere Teil des Fensters ist eingefaßt von einer grünen Girlande, an der kleine

Wappen angebracht sind. Alle diese farbigen Bestandteile heben sich mit energischer Wirksamkeit von einem damaszierten Grisaillefonds ab. — Der Dockalsche Entwurf (Motto »Die Schutzpatrone«) zeichnet sich durch lebhafte Farbenwirkung aus. Sie wird hauptsächlich durch das Rot fortlaufender Rosengirlanden herbeigeführt, welche sämtliche Bilderflächen einrahmen. Von letzterem ist die mittlere, die das Ganze beherrscht, mit der Darstellung des über den gefesselten nackten Teufel siegreich sich erhebenden Kruzifixus geschmückt. Rechts und links von ihm befinden sich je drei viereckige Darstellungen. Sie zeigen je einen Krieger der Land- und Seemacht, der bei seinem Kampfe, Marsche oder Gebete den Beistand eines Heiligen genießt, nämlich S. Michaels, Georgs, Josephs, Petrus', Mauritius', sowie der hl. Barbara. Die Landschaften sind nur angedeutet, der Hintergrund ist ein etwas weichliches Blau. Ebenso der für den oben zwischen Sonne und Mond auf dem Regenbogen segnend sitzenden Gottvater. Ganz unten sieht man eine Berglandschaft mit einem Dorfe, im Vordergrunde betend kniende männliche und weibliche Personen, unter letzteren eine Braut. Auch diesem Entwurfe, der sich wegen seiner stark individuellen Art am besten für einen Chorabschluß eignen würde, dürfte es wegen seiner poetischen Auffassung und seiner schönen Lichtwirkung an Beifall nicht fehlen. — Von bedeutenderen nichtprämiierten Leistungen der Gruppe B erwähne ich noch das Projekt »Ehrung« wegen der vornehmen Durchführung des blauen ornamentierten Fonds seiner Bildfläche (S. Georg). Sie ist ganz nach unten gerückt, wie man es ähnlich auch z. B. bei den alten Fenstern der Münchener Frauenkirche beobachten kann, während die obere Hälfte lediglich Grisailleverglasung besitzt — eine Anordnung, die darum praktisch ist, weil dadurch die Bildmalerei besser im Sehbereiche des Beschauers bleibt. Doering

DIE BERLINER AQUARELL-AUSSTELLUNG

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Dem Zentralkomitee der Deutschen Vereine vom Roten Kreuz überließ der Kaiser eine Auswahl (zirka 700 : 3600) aus seiner Aquarell-Sammlung für eine, durch andere solche Schätze ergänzte, Ausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum. Die Sammlung stammt hauptsächlich von Friedrich-Wilhelm IV., der sich durch sie, neben der Förderung sehr verschiedenartiger Künstler, die Erinnerung an Lieblingsgegenden, an eigene Bauten usw. sichern wollte. Damit stehen wir bereits in einem Stück vom Wesen des Aquarells, und die vorliegende Ausstellung fördert dessen Verständnis weiter.

Die Wasserfarbenmalerei bietet durch ihre Bequemlichkeit eine Unabhängigkeit vom Atelier, durch ihre Einfachheit eine ebensolche von Traditionen der »Galerie«: an die Stelle von überlieferten Farbentönen, von Sondermethoden, von Verführungen zum Großtun treten Helligkeit und Luftigkeit, Beweglichkeit und Frische, Umstandslosigkeit, Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Das macht das Aquarell zur Reisemalerei, aber auch zur Inhalts- und Reproduktionskunst, sowie zur Technik für Amateure und zum Teil von ihnen. So recht etwas für reisende Engländer! Ob wirklich deren Interessen den Ausgang der Aquarellmalerei — Ende des 18. Jahrhunderts — bildeten, bedarf noch einer Ueberprüfung; eine nachforschende und vergleichende Ausstellung würde sich um so mehr lohnen, als die jetzige und sonstige bisherige Aquarell-Zusammenstellungen sich örtlich oder zeitlich beschränken.

Die Regierungszeit jenes »Romantikers« (1840—1861) führt uns in die dem Empire folgenden Richtungen des Biedermeiers und einer Romantik, die freilich nur teilweis echt war. Schinkel starb zu Beginn jener Zeit (1841); seine Schüler, zumal Persius und Stüler, setzten seine Berliner und Potsdamer Bautätigkeit fort; der gotisch erneuerte Rhein und die beständigeren Überlieferungen der süddeutschen Länder interessierten in weiteren Kreisen. So bot sich dem schon von vornherein geringeren Wert des Wasserfarbenbildes für eine künstlerisch individuelle Formensprache wenig Gelegenheit zur Steigerung; die getreulich abpinselnden Zeichnungskünstler standen im Vordergrund. Um so mehr interessiert das, was neben ihnen doch noch an Eigensprache auftritt. Auch die Farbenmöglichkeiten des Aquarells helfen dazu. Für eine Zeit, die noch an Farbenscheu und an Brüchen der malerischen Tradition litt, war es von Vorteil, daß jener König den jungen E. Hildebrandt (1818—1868) in ferne Gegenden entsendete; nun sehen wir wieder die koloristischen Ergebnisse dieser Reisen vor uns, einschließlich besonders hübscher Bilder aus dem Harz.

Doch auch die eigenartigeren Aquarellisten scheiden sich: die einen erliegen den Gefahren der Weichlichkeit und Süßlichkeit, die anderen wagen Kräftigeres, Herberes. Zu den ersteren gehört Frdr. Eibner (1826 bis 1877), zu den letzteren Stan. Graf v. Kalckreuth (1821—1894). Wirkliche Größe liegt in seinen — allerdings ungewohnt dunklen — Berglandschaften aus Oberbayern und Östereich. Lieblich, zierlich sind Eibners Darstellungen süddeutscher Kirchen. Aber nun vergleiche man mit seinen Aquarellen der Dome zu Freiburg i. B., zu Bamberg (1842), zu Straßburg (1857) die des Freiburgers und die einer äußeren Seitenpartie des Kölners (1853) von Franz Alt (geb. 1821), und sehe, was da an Realismus im guten Wortsinn und beinahe an Wucht erscheint! Überhaupt kann dieser Bruder eines Größeren hier geradezu eine »Entdeckung« bekommen. Rudolf Alt (1812—1905) bleibt mit seinen Wiener und anderen Architektur-Ansichten freilich ein einzigartiger Meister, trotz oder wegen seiner eindringlichen Detailarbeit, die doch immer wieder zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeht. Aber wenn uns der Bruder Franz die Innsbrucker Frauenkirche (1844) oder die Vorhalle von San Marco in Venedig (1852) vorführt, so freut man sich doch über eine besondere Wärme, die von dieser Darstellungsweise ausstrahlt.

Kommt man dann zu dem damaligen Berliner Hauptkünstler der Architekturmalerei, zu C. Graeb (1816 bis 1884), so steht man meist wieder vor der korrekten Abzeichnung, immerhin dankbar für das Interesse, das z. B. die nach altchristlichen Formen gebildete Potsdamer Friedenskirche (1845—1850) in mehreren Darstellungen bietet. Dazu kommen sonstige Kirchen aus jener Gegend und Zeit; unter ihnen ist die Charlottenburger Schloßkapelle doch etwas eigenartiger wiedergegeben. Nennen wir noch F. W. Kloß, der mehreren Berliner Kirchen Abbildungen gewidmet hat, und springen wir dann abermals in eine andere Sphäre! Erinnerungen an die Schack-Galerie und an die spezifischen Interessen ihres Schöpfers steigen auf, wenn wir vor Franz Catel (1778—1856) und vor E N. Neureuther (1806—1882) stehen! Jener gibt eine Ansicht von Rom (1820), dieser eine vom »Wurmsee« und seiner Umgebung; aber beide verstehen es, ihre Veduten so farbig zu halten und ihnen so den Eindruck von Kompositionen zu verleihen, daß einem wirklich etwas romantisch zumute wird.

Es ist schwerlich Zufall, daß diese beiden Stücke auf derselben Tafel mit ein paar Proben aus den »Berliner Nazarenern« vereinigt sind. Unberühmte Namen treten hervor: in Zeichnungen stellt P. Mila die »Anbetung der Könige« sowie die »Ankunft der Rebekka im Hause

Abrahams« und P. Rittig die »Ankunft der Sarah bei den Eltern des Tobias« dar; dazu ein H. v. Hess »Gegrüßet seist du, Maria«.

Einen breiten Raum nehmen Bilder von alten rheinischen Kirchen ein; Ad. Wegelin war da eigens beauftragt und besonders fleißig (die Künstlernamen sind dabei nicht deutlich genug verzeichnet). Ist's eine Einsicht in eine partielle Überschätzung des Kölner Domes oder eine etwas langweilige Wiedergabe, daß uns Darstellungen von anderen, mindestens im Grundriß interessanteren Kirchen Kölns noch mehr anziehen? Sankt Maria im Kapitol, wovon hier ein Querschiff zu sehen, und eine Partie von Sankt Gereon reizen auch durch sehr wirkungsvolle, gut weiche Darstellungen; dazu der Kreuzgang von Sankt Severin, die Krypta von Sankt Cäcilia u. a.

Weniger Freude bietet die gekünstelte Gotik beispielsweise der rheinischen Burg Stolzenfels in der Wiedergabe durch den Düsseldorfer K. J. Scheuren (1810—1887). Im Verhältnis dazu sind Innenausstattungen von Berliner und anderen Schlössern — in Bildern von verschiedenen — naturgemäßer, schon infolge näheren Anschlusses an Barock- und spätere Überlieferungen; neben pathetischen Großräumen zeigen namentlich Interieurs für weibliche Bewohner manche natürliche Anmut.

Auch ferneres Deutsche und Ausländische lockt in verschiedenen Darstellungen, nicht zuletzt Danzig mit mehreren Aufnahmen seiner Marienkirche und mit anderen dortigen Kirchen (J. K. Schultz 1801—1873 u. a.), sowie Warschau und Benachbartes (Gregorovius). Nach Venedig führen wieder E. Gerhardt mit der Taufkapelle von San Marco (1846), C. Werner mit zwei flott gemalten Portalen, von Heiligenstatuen umgeben, aus San Giorgio (1851).

Schließen wir mit den zahlreichen Erinnerungen an Oberbayern und besonders München (F. Eibner, K. A. Lebschée, F. Zeiß u. a.), so fesseln uns am ehesten Münchener Stadtansichten von H. Doll: ihre lockere, flockige Art weist doch schon aus Biedermeier in eine Zukunft.

LEKTÜRE INS FELD

Wir berichteten in der letzten Nummer, S. 159, über die Empfehlung, die Oberlehrer Joseph Gieben für die Hefte »Die Kunst dem Volke« (Verlag der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst, München, Karlstraße 33) veröffentlicht hat. Nochmals weisen wir dringend darauf hin.

Bisher sind folgende Monographien erschienen: 1. Albrecht Dürer, von Dr. Joh. Damrich, mit 60 Abbildungen. 2. Ludwig Richter, von Dr. Hyazinth Holland, mit 66 Abbildungen. 3. Weihnachten in der Malerei, von Dr. Joh. Damrich, mit 48 Abbildungen. 4. Beato Angelico, von P. Fr. Innozenz M. Strunk, O. P., mit 65 Abbildungen. 5. Berühmte Kathedralen des Mittelalters, von Dr. Oscar Doering Dachau, mit 61 Abbildungen. 6. Joseph Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst, von Heinrich von Wörndle, mit 64 Abbildungen. 7. Moritz von Schwind, von Dr. Hyazinth Holland, mit 56 Abbildungen. 8. Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit, von Dr. Oscar Doering-Dachau, mit 50 Abbildungen. 9. Hans Holbein d. J., von Dr. Joh. Damrich, mit 55 Abbildungen. 10./11. Murillo, von Dr. Adolf Fäh, mit 83 Abbildungen. 12. Die Madonna in der Malerei, von P. M. C. Nieuwbarn, O. P., mit 63 Abbildungen. 13. Ein Besuch im Vatikan, von Anton de Waal, mit 58 Abbildungen. 14. Die Künstlerfamilie della Robbia, von Dr. Oscar Doering-Dachau, mit 60 Abbildungen. 15. Die Altschwäbische Malerei, von Dr. Joh. Damrich, mit 50 Abbildungen. 16. Peter Paul Rubens, von Dr. Walter Rothes, mit 53 Abbildungen. 17/18. Die Altkölnische Malerschule, von Dr. Andreas Huppertz, Köln, mit 103 Abbildungen. 19. Domenico Ghirlandajo, von Dr. Walter Bombe, mit 53 Abbildungen. 20. Theodor Horschelt, Schlachtenmaler, von Dr. Hyazinth Holland, mit 64 Abbildungen. 21. Die deutsche Burg, von Dr. O. Doering, mit 69 Abbildungen. 22. Peter von Cornelius, von Max Fürst, mit 56 Abbildungen. 23/24. Schlachtenmaler Albrecht Adam und seine Familie, von Dr. Hyazinth Holland, mit 108 Abbildungen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Das Nackte in der Kunst bei den Kirchenvätern. — In der Katholischen Kirchenzeitung, Nr. 47, 1915 (Verlag A. Pustet in Salzburg) behandelt Prof. Dr. Gottfried Brunner dieses Thema und trägt damit zur besseren Beurteilung der Frage nach der Zulässigkeit der bildnerischen Darstellung des nackten menschlichen Körpers in schätzenswerter Weise bei. Diese Frage selbst wird, wie der Verfasser zutreffend bemerkt, wohl nie aus dem Meinungsstreit der Kulturmenschen verschwinden. In der Praxis wird man auf Kompromisse angewiesen bleiben.

Die alten Kirchenschriftsteller haben das Thema nicht um seiner selbst willen, von Berufs wegen, behandelt, sondern streiften es nur nebenbei und selten. Prof. Brunner versäumt nicht, bei seiner Untersuchung die sehr wichtige Unterscheidung zu machen: Wie stellen sich die angezogenen Schriftsteller zum Nackten in der Natur, wie zum Nackten in der Kunst? Zur ersten Frage kommen zum Wort: Cyprian, Ambrosius, Hieronymus, Chrysostomus, die Apostol. Konstitutionen, auch auf Clemens Alexandrinus und Tertullian wird hingewiesen. Das Ergebnis faßt Prof. B. in das Urteil zusammen: »So sehr die Väter auf Ehrbarkeit und Schamhaftigkeit dringen, so sehen sie doch im menschlichen Leib ein herrliches Werk Gottes. Nicht finsterer Naturhaß spricht aus ihren Worten, sondern einerseits Bewunderung der Weisheit des Schöpfers, andererseits die aus der Erfahrung geschöpfte Besorgnis über die Gefahren, die der Anblick des nackten Körpers für die große Mehrzahl der schwachen Menschen mit sich bringt.«

Über die Frage des Nackten in der Kunst finden sich Äußerungen bei Justin, Tatian, Clemens von Alexandrien, Arnobius, Eusebius von Cäsarea, Zeno von Verona, Theodoret, Sidonius Apollinaris, Isidor von Pelusium. Aus diesen Stimmen kann geschlossen werden: »Wo die Väter gegen die Darstellung des Nackten im Bilde eifern, da tun sie es nur, insoferne dasselbe im ganzen Zusammenhang der dargestellten Handlung und Persönlichkeit (Venus) die Vorstellung unsittlicher Handlungen hervorrufen muß, oder wo das Bildwerk zur Verherrlichung unsittlicher (historischer oder mythologischer Persönlichkeiten dient. Außerhalb dieses Falles verwerfen sie die künstlerische Darstellung des Nackten nicht. Ihr Schweigen hierüber ist mehr als beredt, und der einzige Isidor von Pelusium kann mit Fug und Recht als Vertreter von vielen gelten.« Letzterer tritt ausdrücklich für die Berechtigung des Nackten in der bildenden Kunst ein.

Bischöfliche Bildnisse. — Der Petrus Verlag in Trier gab ein farbiges Blatt mit dem Bildnisse des großen Mainzer Bischofs Wilhelm Emanuel Freiherr von Ketteler heraus, das der Darmstädter Maler Pro-

fessor Noack 1851 malte, ferner ein gleichfalls farbiges Bildnis des Herrn Bischofs Dr. Michael Felix Korum von Trier.

Das Bildnis eines Knaben (wohl der kleine Titus) von Rembrandt ging aus dem Besitze des Lord Spencer für 700000 Mark in andere Hände über.

Georg Szoldatics, ein ungarischer Künstler und Schüler von Ludwig Seitz in Rom, malte nach dem Leben ein Bildnis Benedikts XV., das die zarte und doch sehr eindrucksvolle Gestalt des Papstes glücklich wiedergibt. Das Gemälde wurde bei Benziger & Co. in Einsiedeln farbig reproduziert.

Bildhauer Eugen Kaspar Dütsch (München) fiel am 29. Januar infolge eines Halsschusses, nachdem ihm sein Bruder (ebenfalls Bildhauer) bereits im Heldentod vorangegangen war. Er stand im 28. Lebensjahre.

Maler Franz Fuchs, der als österreichischer Major im Felde steht, erhielt »für tapferes Verhalten vor dem Feinde« das Signum laudis am Bande der Tapferkeits-Medaille.

Wilhelm Steinhausen (Frankfurt a. M.) beging am 2. Februar den 70. Geburtstag. Sein jüngstes Werk sind die soeben vollendeten Fresken in der prot. Lukaskirche zu Frankfurt.

In München starb am 8. Februar Stadtbaurat Architekt Wilhelm Bertsch, der Vorstand der Hochbauabteilung des Städtischen Bauamtes. Baurat Bertsch, ein geborener (1865) Münchner, verhalf bei den Ausstellungshallen im Städt. Ausstellungspark, dessen Gesamtanlage (1907/08) ihm anvertraut war, dem Eisenbeton zu seiner vollen ästhetischen Anerkennung. Von seinen Schulbauten ist vor allem die Volksschule an der Versaillersstraße zu nennen, bei der der Grundriß eines zweireihigen Gebäudes mit quergestelltem einreihigem Anbau interessant gelöst ist und die Verbindung von romanischen und Renaissancemotiven befriedigt.

Professor Hermann Hahn (München) erhielt von der Stadt Wiesbaden den Auftrag, für dessen Museum eine Goethe-Figur zu schaffen. Der Künstler will das Denkmal, das zwischen den antiken vier Säulen zu stehen kommt, in klassischem Stil mit Goethe als Jupiter auf Wolken thronend darstellen.

Versteuerung des Kunstbesitzes. Nachdem in der Tagespresse die Frage eingehend besprochen wurde, ob es angängig und möglich sei, den Kunstbesitz zu versteuern, stellt sich heraus, daß eine solche Steuer nicht in Aussicht genommen ist.

Kriegsdenkmünzen. Die Münzprägeanstalt L. Chr. Lauer (Nürnberg) hat dem K. Kriegsarchiv in München eine Sammlung der von ihr geprägten Kriegsdenkmünzen geschenkt, die später noch erweitert werden soll und im Kuppelsaal des Armeemuseums als Leihgabe »für ewige Zeiten« zur Aufstellung kam. Sämtliche Stempel für Taler, Medaillen und Plaketten und Entwürfe hierzu sind aus dem Kunstatelier der Firma hervorgegangen. Die Modelle der Porträts stammen teils von auswärtigen Künstlern, teils von solchen der Firma und wurden durch Verkleinerung auf der Gravier- und Reduziermaschine in den verschiedenen Größen in Stahl geschnitten. Von den entwerfenden Künstlern nennen wir O. Hoppe, A. Hummel, Bildhauer Wolf, E. Wrede, A. Hennig, Ferd. Liebermann, Fr. König, Professor Schwabe und Bildhauer Ziegler. Die Erinnerungsmünzen zeichnen sich vor ähnlichen Stücken, wie sie auch aus der bayerischen Münze — bei Geldstücken aus praktischen Gesichtspunkten der schnellen Abnützung im täglichen Verkehr — hervorgehen, vor allem durch ihre erhabene Arbeit gegenüber der sonst üblichen Flachprägung aus. In sauberer Arbeit zeigen sie in feiner Bronzemischung oder in Silber die Brustbilder der deutschen Bundesfürsten, des österreichischen Kaisers, von Staatsmännern, Heerführern und Helden zur See. Künstlerischen vorbildlichen Charakter tragen die Münzen mit Sinnbildern wie der besonders gelungene Titanenkampf Otto Hoppes und die deutsch-österreiche Bündnismünze, deren Vorderseite ein schön ausgefülltes, harmonisches Ganzes bildet. Die christliche Kunst ist mit einem hl. Georg auf einer Anhängemünze vertreten. Eigenartig ist Wolfs Brotverteilungsmünze. Volkskundlichen Wert besitzen die Spottmünzen, wie sie uns ähnlich aus den ältesten Zeiten überliefert sind, mit dem einen Franzosen und Russen darstellenden Vexierkopf und dem Volkswitz von den »unzertrennlichen« friedlichen Heerführern $\frac{\text{Jof}}{\text{Fre}}\Big|\frac{\text{fre}}{\text{nch}}$
Es ist nur zu wünschen, daß die Anstalt sich ihre Stoffe auch mehr aus der christlichen Kunst nimmt. Z.

Regierungs- und Baurat Max Hasak, Privatdozent an der Technischen Hochschule in Berlin, beging am 15. Februar seinen 60. Geburtstag.

Neues Werk von Bildhauer Carl Ludwig Sand in München. — In Elbersroth (Mittelfranken) wurde kürzlich ein Denkstein (»Marterl«) aufgestellt, das der angesehene Bildhauer Karl Ludwig Sand ausführte. Es ist 3½ Meter hoch, aus blauem Muschelkalkstein, mit einem Christus am Kreuz bekrönt und fügt sich als prächtige Zier schön dem Dorfbilde ein. Pfarrer Ludwig Heumann, der im vorigen Jahre die Preise zu dem sehr anregenden Wettbewerb für Kriegervereinsfahnen bezahlte, ließ das Denkmal zur Erinnerung an unsere große Zeit errichten. Er gab damit allen Stellen und Personen, die etwas für die Kunst tun können — und sollen, ein leuchtendes Beispiel, sich, den Künstlern und seiner Gemeinde zur Ehre. Wer schon jetzt einen Auftrag zu verwirklichen vermag, spreche nicht: »Später nach dem Krieg!« sondern helfe sogleich die Lage erleichtern. Für das »später« lasse er die Zukunft sorgen. — Über C. L. Sand vgl. Heft 4 des vor. Jgg., S. 99 ff.

Münchener Secession. Die Sommerausstellung der Münchner Secession wird wie bisher auch in diesem Jahre im K. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz abgehalten werden. An dieser Ausstellung können sich auch diesmal wieder Nichtmitglieder beteiligen. Die Ausstellungspapiere gelangen Ende März zum Versand. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Secession, München, Königsplatz 1.

BÜCHERSCHAU

Das Neue Testament. Nach der Vulgata übersetzt von Dr. Benedikt Weinhart. Illustr. Taschenausgabe. Mit 40 Bildern nach Friedrich Overbeck und 4 Kärtchen. Herder in Freiburg. Preis in Leinen M. 2.20.

Ich finde die Ausgabe textlich sehr wertvoll und begrüße namentlich auch die Beigabe der herrlichen Overbeckschen Bilder. So klein das Format ist, so vorzüglich sind doch trotzdem die Wiedergaben. Sie werden sicher dazu beitragen, dieser Ausgabe der heiligen Schriften weite Verbreitung zu sichern.

Dr. O. Doering

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.


DIE · CHRISTLICHE · KUNST
FRITZ KUNZ
XII. JAHRGANG
1. APRIL 1916
HEFT 7
INHALT:
Der neue Hochaltar der Pfarrkirche zum hl. Dionysius in Essen-Borbeck Von Dr. A. Lauscher-Köln. G. von Hauberrisser. – Eine Perle des Fritzlarer Dommuseums. Von Jestädt. — Kreuzigungsgruppe. Von A. Semrau-Thorn. – Mariengruppe von E. Klotz. Von R. Riedl. – Von wieder aufgetauchten alten Bildern. Von Dr. L. Fränkel. — Die
OKT. 1915 – SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.–
EINZELHEFTE LT. LISTE
Herbstausstellung im Wiener Künstlerhaus. Von R. Riedl. — Eine Nachbildung der „Anbetung der Weisen“ des H. van der Goes. — Landschaftszeichnungen Ludwig Bolgianos. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 26 Textabb. — Sonderbeilagen: E. Klotz, Hochaltar der Leopoldskirche in Wien. — G. von Hauberrisser, St. Paulskirche in München.
MONATSCHRIFT · FÜR · ALLE · GEBIETE · D · CHRISTLICHEN
KUNST · DER · KUNSTWISSENSCHAFT · SOWIE · FÜR · DAS
GESAMTE · KUNSTLEBEN ·
IN · VERBINDUNG · MIT · D · DEUTSCHEN · GESELLSCHAFT
FÜR · CHRISTLICHE · KUNST · HERAUSGEGEBEN · VON · D ·
GESELLSCHAFT · FÜR · CHRISTL · KUNST GMBH MÜNCHEN





ST. PAULSKIRCHE IN MÜNCHEN VON DR. GEORG VON HAUBERRISSER



HERMANN NEUHAUS (KÖLN) MENSA DES NEUEN HOCHALTARS IN BORBECK

Modell des Hirschreliefs von Nik. Steinbach, Metalltreibarbeit von Aug. Witte. — Text S. 191

DER NEUE HOCHALTAR DER PFARRKIRCHE ZUM HL. DIONYSIUS IN ESSEN-BORBECK

(Hierzu die Abbildungen S. 189 bis 200)

Eine der schönsten und dankbarsten, freilich auch der schwierigsten und verantwortungsreichsten Aufgaben, an welchen die kirchliche Kunst der Gegenwart ihr Können zu erproben hat, stellt unzweifelhaft das Altarproblem. Wenigstens dann, wenn es sich um den Sakramentsaltar handelt, der in den allermeisten Fällen zugleich der Hochaltar ist. Das Mittelalter pflegte das Allerheiligste in ein Wandtabernakel einzuschließen, und war damit der Notwendigkeit, das heilige Gezelt organisch in den Altar einzugliedern, für gewöhnlich überhoben; eines Expositoriums bedurfte es noch weniger. Später erlassene kirchliche Bestimmungen schufen hierin durchgreifenden Wandel. Die Aufbewahrung des Allerheiligsten auf dem Altare wurde vorgeschrieben, die von der Spätgotik so reizvoll ausgestalteten »Sakramentshäuschen« verloren ihre Bedeutung. Die damit dem Altarbau gestellte Aufgabe löste die Barockperiode mit anerkennenswertem Geschick, jedoch blieb zu beklagen, daß Tabernakel und Thronus von dem mächtigen Fassadenbau des Aufsatzes nicht selten erdrückt wurden. Neue Lösungsversuche brachte die im vorigen Jahrhundert proklamierte Rückkehr zu den mittelalterlichen Stilformen. Inzwischen hat der Kult der heiligen Eucharistie eine außerordentliche Steigerung erfahren, das Geheimnis des Altares ist nachdrücklicher als je zuvor in den Mittelpunkt des religiösen und gottesdienstlichen Lebens getreten, die Aussetzung des Allerheiligsten ist weit häufiger geworden — alles Momente, die für die moderne Altarkunst bedeutsame Aufgaben und Forderungen in sich bergen. Sie lassen sich kurz dahin präzisieren, daß der Altar in seiner ganzen Ausgestaltung die Idee des Gotteszelts und Gottesthrons zu ebenso deutlichem wie künstlerisch vollendetem Ausdruck zu bringen hat.

Auf eine glanzvolle Umrahmung des eucharistischen Mittel- und Brennpunktes der Litur-

gie wie der privaten Andacht kann und darf natürlich nicht verzichtet werden. Aber sie darf nicht selbstsüchtig und selbstherrlich Auge und Aufmerksamkeit in ihren Bann zwingen. Hin zum Allerheiligsten, nicht von ihm weg muß sie führen, sie darf nicht zentrifugal wirken. Die liebenswürdige Redseligkeit des gotischen Altarwerks mit seiner Fülle unterhaltsamer Schilderungen in Bild und Bildnerei gerät mit dieser Forderung leicht in Konflikt, nicht minder auch die imponierende Wucht des mächtigen Barockaltars mit seinem Bilder- und Statuenschmuck. Am besten wird ihr jedenfalls entsprochen, wenn eine einheitliche Idee, die sich mit dem eucharistischen Geheimnisse innerlich berührt, das Ganze beherrscht und zusammenschließt.

In dem neuen Hochaltar der Pfarrkirche zu Borbeck ist dieses Postulat in einer Weise verwirklicht, die eine Würdigung dieser inmitten der Kriegswirren vollendeten Schöpfung rheinischer Kunst an dieser Stelle wohl rechtfertigen dürfte.

Als Leitmotiv für das geplante Altarwerk bestimmte Herr Pfarrer Hammels-Borbeck die johanneische Vision des himmlischen Jerusalems (Apok. 21,2 bis 22,3): »Ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, vom Himmel her, von Gott, herniedersteigen, geziert wie eine Braut, die für ihren Bräutigam sich geschmückt hat. Und ich hörte vom Throne her eine starke Stimme rufen: Siehe die Wohnung Gottes unter den Menschen! Und er wird bei ihnen wohnen, und sie werden sein Volk sein, und er, Gott selber, wird unter ihnen sein als ihr Gott« (Apok. 21,2 und 3). Es bedarf keiner gewagten Deutungskünste, um diese Stelle auf das Geheimnis der heiligen Eucharistie zu beziehen. Die sehr ins einzelne gehende Schilderung der Gottesstadt, wie sie der Seher von Patmos weiterhin entwickelt, bot der künstlerischen Gestaltung der schönen Idee feste Richtlinien und eine schier unerschöpfliche Fülle dankbarer Einzelmotive. Es war in der Tat eine lockende Aufgabe, diese tiefsinnige Symbolik in die Sprache der Kunst zu übersetzen!



SCHNITT DES NEUEN HOCHALTARS DER KIRCHE IN ESSEN-BORBECK
Vgl. Abb. S. 191

Aber freilich — so schön die Aufgabe war, ebenso schwierig war sie auch. Es sollte etwas Neues geschaffen, nicht eine Anleihe bei der Vergangenheit gemacht werden. Im Rheinland bedeutet es ein kleines Wagnis, wenn Besteller und Künstler sich entschließen, moderner Kunst den Weg ins Heiligtum zu bahnen; die Tradition ist einstweilen noch in bevorrechtetem Besitzstande. In Borbeck fand man erfreulicherweise den Mut zu diesem Wagnisse, obschon mancherlei Schwierigkeiten hervortraten, deren Bewältigung keine leichte Sache war. Die Raumverhältnisse waren nicht günstig. Das Innere der neugotischen Borbecker Pfarrkirche, eine langgestreckte, dreischiffige Halle mit viel zu niedrigem Mittelschiff und dadurch bedingtem starkem Mißverhältnisse der Höhe zur Länge und Breite, stellt sicherlich kein ideales Raumbild dar. Der Eindruck des Dumpfen, Schwerfälligen, Lastenden, den das weiträumige Schiff macht, forderte gebieterisch einen klaren festen Raumabschluß nach Osten hin, wo bisher die tiefherabreichenden Fenster der Apsis mit ihren großfigurigen Glasgemälden das Gegenteil eines solchen erzielt hatten. Dem neuen Hochaltar mußte also eine Leistung aufgebürdet werden, ähnlich derjenigen, die im Mittelalter der Lettner übernahm, der das Schiff gegen den Chor abgrenzte und so dem ersteren die Wirkung des geschlossenes Raumes sicherte. Dabei drohte ihm aber eine Gefahr, die dem Lettner erspart blieb, von der rückseitigen Belichtung durch die bedenklich nahen Riesenfenster der Apsis, deren mißliche Folge die Verdunkelung seiner Schauseite sein mußte.

Begreiflich, daß nicht gleich der erste Wurf gelang. Aber man ließ sich nicht entmutigen. Der Kölner Architekt B. D. A. Herm. Neuhaus, in dessen Hand das Projekt gelegt worden war, ruhte nicht, bis eine Lö-



HERMANN NEUHAUS NEUER HOCHALTAR DER KIRCHE IN BORBECK

Text S. 190ff.

sung gefunden war, die diesen Namen vollauf verdiente und auch den Beifall der maßgebenden Stellen fand. Der Ausbruch des Krieges, der die Ateliers der schaffenden Künstler entvölkerte und auch Herrn Neuhaus selber zu den Fahnen rief, brachte neue Hindernisse. Aber auch sie wurden glücklich überwunden, und in verhältnismäßig kurzer Zeit stand das prächtige Werk vollendet da.

Die Mensa des früheren Hochaltares ist beibehalten (Abb. S. 189). Sie wurde mit tiefrotem französischem Marmor umkleidet, der in Platten von 2 cm Stärke auf Betongrund versetzt wurde. Die Ausführung in massiven Marmorblöcken widerriet sich schon wegen der Kostspieligkeit des ausgesucht edlen Materials, aber auch wegen der starken Niederschläge, die an massiven Marmorkonstruktionen bei feuchter Witterung aufzutreten pflegen. Für die Altarstufen wurde grüner griechischer Marmor (Vert de Tinos) gewählt, der mit dem satten Rot der Mensa prachtvoll zusammenklingt. Dem Aufsatz des Altares wurde die Form einer nach dem Schiffe hin in mächtigem Spitzbogen sich öffnenden Concha gegeben, welche in Rabitz ausgeführt wurde und in ihrem etwas rauh gelassenen Verputz einen vortrefflichen Malgrund darbot. Mit den Chorwänden ist der Aufbau durch zwei Durchgänge mit brückenartiger Überdachung verbunden, so daß ein vollständiger Raumabschluß in ähnlicher Weise, wie ihn die Kunst des Barock herzustellen



VOM NEUEN HOCHALTAR IN ESSEN-BORBECK

Die Evangelistenreliefs entworfen von Bildhauer Nikolaus Steinbach in Köln, in Treibarbeit ausgeführt von Aug. Witte in Aachen. — Die Dionysiusstatue von Georg Grasegger in Köln



VOM NEUEN HOCHALTAR IN ESSEN-BORBECK

Die Evangelistenreliefs entworfen von Bildhauer Nikolaus Steinbach in Köln, in Treibarbeit ausgeführt von August Witte in Aachen. — Die Donatusstatue von Georg Grasegger in Köln

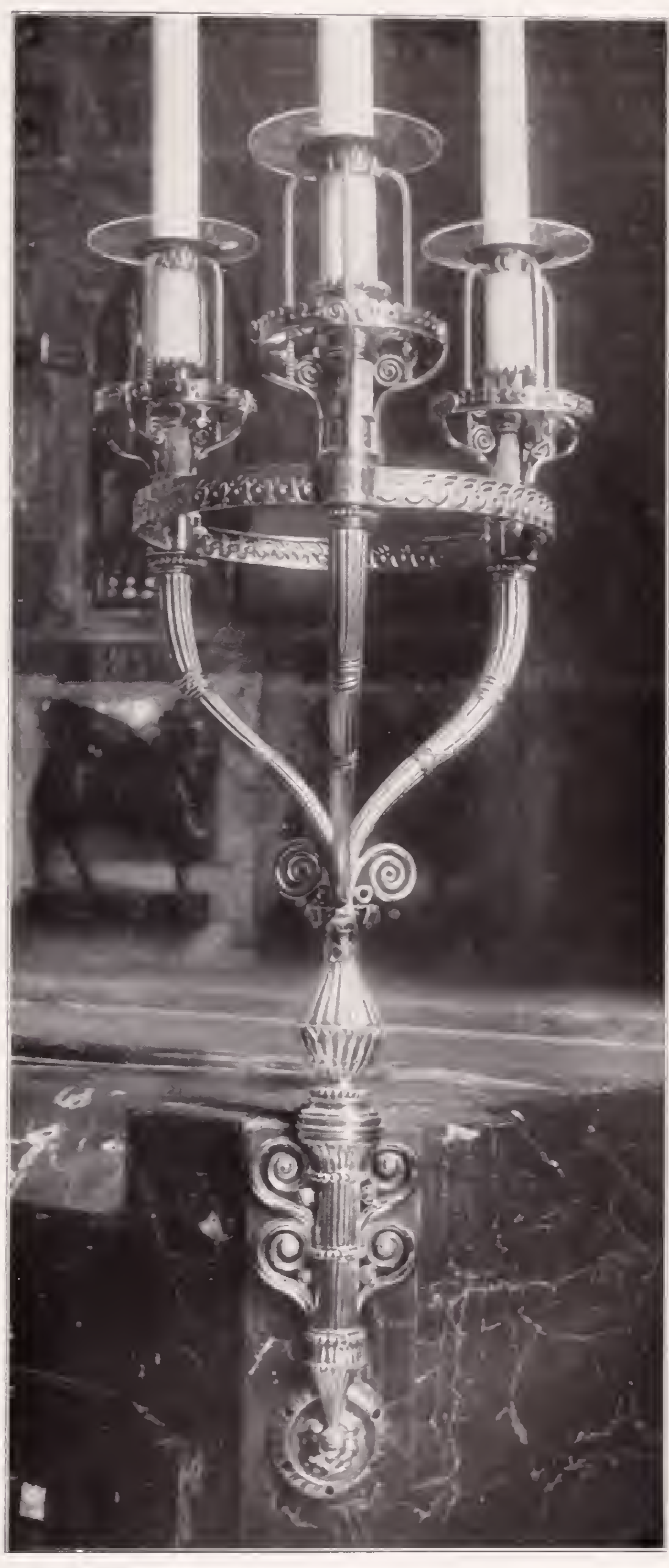


VOM NEUEN HOCHALTAR IN ESSEN-BORBECK

Malerei: H. Brey, Geldern,
Lämmchen und Tore: Witte, Aachen

liebte, gewonnen wurde. Mit Ausnahme der eigentlichen Concha wurde der gesamte Aufbau des Altares in gelbem spanischem Brokatellomarmor ausgeführt. Den Spitzbogen umsäumt ein in Kupfer getriebener, vergoldeter Kamm, dessen Trauben- und Ährenmotiv sinnvoll auf die eucharistischen Gestalten hindeutet; über die Durchgänge hin spinnt er sich als prächtige Rosengirlande mit Blättern, Knospen und vollerschlossenen Blüten zu den Chorwänden fort. Im Interesse der stärkeren plastiscken Wirkung ist der Kamm nicht aus der Platte getrieben, sondern in einzeln getriebenen Ranken ausgeführt, die dann ineinander verflochten wurden und ein ungemein reizvoll durchbrochenes, luftiges Flechtwerk darstellen. Den krönenden Abschluß des Aufbaus bildet das in eine Goldstrahlen entsendende Sonne hineingestellte Monogramm Christi.

Dem mächtigen marmornen Körper des Hochaltars galt es nun Seele und Leben einzuhauchen, eine Aufgabe, in deren Lösung sich Maler und Goldschmied zu teilen hatten. Im engsten Anschlusse an die johanneische Schilderung des himmlischen Jerusalem zeigt die Concha die hohe Mauer der Gottesstadt mit zwölf geöffneten Toren (Apok. 21, 12), deren messinggetriebene vergoldete Füllungen die strahlende Pracht der heiligen Stadt wenigstens ahnen lassen. Die heilige Zwölfzahl beherrscht auch das Fundament der Mauer (Apok. 21, 14 und 19); auf zwölf Grundsteinen ruht sie, die bezeichnet sind mit den Namen der zwölf Apostel des Lammes (V. 14) und geschmückt mit allerlei köstlichen Edelsteinen; sie werden (V. 19 und 20) im einzelnen aufgezählt. Der Künstler ist dem heiligen Text treulich gefolgt, nur daß statt der bloßen Namen der Apostel in Anlehnung an frühchristliche Vorbilder beiderseits sechs nach der Mitte hin schreitende Lämmer, in vergoldeter Bronze gearbeitet, den zwölfteiligen Mauersockel beleben. An oder vielmehr über den Toren halten Engelgestalten Wache; ihre farbenpräch-



TABERNAKELLEUCHTER

Entwurf von H. Neuhaus, Ausführung von A. Witte

tige Gewandung hebt sich wirkungsvoll ab von dem leuchtenden Goldgrund. In der Höhe erscheint das göttliche Lamm, von dem goldene Strahlen ausgehen und herniedergleiten auf die heilige Stadt, die »nicht der Sonne bedarf und nicht des Mondes, daß sie in ihr scheinen, denn ihre Leuchte ist das Lamm« (V. 23).

Gezelt und Thron des Gotteslammes — das und nichts anderes will der Altar sein. Darum steht das Tabernakel völlig frei, durch nichts verdeckt und eingeengt, vor der schimmernden Pracht der Concha. Es dient zugleich als Thronus für die Exposition des Allerheiligsten. Der übliche säulengetragene Baldachin fehlt; ganz frei soll sich das Sanktissimum den frommen Blicken der anbetenden Gemeinde zeigen. Dafür schwebt von der Höhe des überwölbenden Spitzbogens eine prachtvolle Krone (Abb. S. 197) in köstlicher Treibarbeit mit grünem Emailschmuck hernieder; auf ihrer knaufartig gestalteten Spitze erscheint die Taube, das Symbol des hl. Geistes, dessen gnadenspendendes Walten in der heiligen Eucharistie seine schönsten Triumphe feiert. Vom Gnadensegen des hl. Sakraments erzählt in sinnvoller Symbolik der Schmuck der Tabernakeltür (Abb. unten). Inhaltlich bestimmte ihn der Anfang des 22. Kapitels, wo der hl. Seher erzählt: »Und er (der Engel) zeigte mir den Strom des Wassers des Lebens, der hell war wie Kristall und herkam vom Throne Gottes und des Lammes. Inmitten der Straße beiderseits des Lebensstromes stand der Baum des Lebens, der zwölferlei Früchte trägt und für jeden Monat seine Frucht bringt, und die Blätter des Baumes sind zur Heilung der Völker« (22, 1 und 2). Geschickte Künstlerhand hat das reizvolle Motiv mit feinstem Geschmack und bewunderungswürdiger technischer Vollendung auszuschöpfen verstanden. Der Grund ist in blauem Email gehalten, die Blätter sind in Mattgold getrieben, die köstlichen Früchte durch Edelsteine angedeutet; für die klare Flut des Lebensstromes ist ein lichter Emailton gewählt. Das Ganze verschmilzt zu einem Farbenakkord von entzückender Schönheit. — Der sonstige Schmuck des Altarwerks hält sich in ziemlich enggezogenen Grenzen. Jede Überladung, alles was die ruhige Geschlossenheit des Gesamteindrucks gefährden



TABERNAKELTÜRE DES NEUEN HOCHALTARS IN BORBECK
Entwurf von H. Neuhaus, Ausf. in Treibtechnik und Email von Aug. Witte. — Text nebenan



FREIHÄNGENDE EXPOSITIONSKRONE

Über dem Tabernakel des neuen Altars in Essen-Borbeck. Entwurf von H. Neuhaus in Köln. Ausführung in Treibarbeit mit Email von Aug. Witte in Aachen. — Text S. 196



HOCHALTARLEUCHTER
Entwurf von H. Neuhaus, Ausführung Aug. Witte für den neuen Altar in Borbeck

würde, ist sorglich vermieden. Die Schauseite der Mensa zeigt in der Mitte eine treffliche Treibarbeit, den Lebensbrunnen, an dem zwei fein modellierte Hirsche ihren Durst löschen — Bilder der Seelen, die aus der eucharistischen Gnadenquelle Himmelskraft schöpfen; seitlich in quadratischer Fläche je eine Vase mit daraus hervorquellendem Rankenwerk (Abb. S. 189). Die Brückenbedachungen der beiden seitlichen Durchgänge, die mit Teppichen in der jeweiligen Festzeit entsprechenden Farben geschlossen sind, empfingen einen passenden Schmuck durch die quadratisch umrahmten, in Kupfer getriebenen und vergoldeten Medaillons der vier Evangelisten mit dem A und Ω, die auf die ewige Gottheit des eucharistischen Heilandes hindeuten (Apok. 21, 6).

Von erheblicher Bedeutung für die Gesamtwirkung sind die den Aufbau flankierenden, prachtvoll modellierten Statuen des Pfarrpatrons, des heiligen Bischofs und Blutzeugen Dionysius, und des Soldatenmärtyrers St. Donatus, deren lebendig bewegte Silhouette den strengen Ernst des Aufbaues mildert und belebt. Einstweilen sind es noch erst Modelle, doch hat sich für die Ausführung bereits ein gebefreudiger Stifter gefunden (Abb. S. 192 und 193).

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß der neue Borbecker Hochaltar in der Reihe neuerer und neuester Lösungsversuche des Altarproblems einen ehrenvollen Platz beanspruchen darf. Klare und straff geschlossene Komposition, Einheitlichkeit und lichtvolle Durchführung der dem Ganzen zugrunde liegenden Jdee, Verzicht auf alles und jedes Beiwerk, das lediglich als Zutat und Dekor erscheinen würde, vorbildliche Sorgfalt der technischen Ausführung und endlich die außerordentlich glückliche farbige Wirkung, das alles macht den Altar zu einem Meisterwerk, zu welchem man den Meister, der es entwarf, die Künstler, die es ausführten, und die Gemeinde die es besitzt, beglückwünschen darf. Es wird noch wesentlich an eindrucksvoller Wirkung gewinnen, wenn einmal die störende Bemalung des Chores beseitigt und das untere Drittel der Apsisfenster, wenn nicht entfernt, dann wenigstens so stark verdunkelt sein wird, daß der Altar einen Hintergrund, von dem er sich abheben kann, und bessere Belichtung gewinnt.

Die Kosten beliefen sich auf insgesamt 32500 Mark.

Gleichzeitig mit der Ausführung des Hochaltars wurde die an der Südseite des Chores gelegene vormalige Taufkapelle in eine Josephskapelle umgewandelt und durch einen dreiteiligen Mauerdurchbruch mit dem Kircheninnern verbunden. Der kleine Raum birgt einen einfach gehaltenen Marmoraltar mit sitzender Statue des hl. Joseph und macht mit seiner geschmackvollen Bemalung und seiner in freundlichwarmem Ton gehaltenen Marmorverkleidung einen recht anheimelnden Eindruck (Abb. S. 199).

Es erübrigt noch, derjenigen ehrenvoll zu



HERMANN NEUHAUS ST. JOSEPHS-KAPELLE

Gesamtbild des Durchbruchs zur neuen Kapelle der Pfarrkirche in Borbeck. — Text S. 198

gedenken, die ihre Kräfte in den Dienst des schönen Werkes gestellt haben. Der Gesamtentwurf wie auch die sämtlichen Detailzeichnungen zu den Marmor- und Metallarbeiten lieferte Architekt B. D. A. Hermann Neuhaus-Köln, der auch bereits für das Altarkreuz und die Monstranz vorläufige Entwürfe vorgelegt hat (Abb. S. 200). Ihm war auch die Leitung und Überwachung der gesamten Arbeiten anvertraut. Die Marmorarbeiten führte die Firma J. P. Radermacher-Aachen, Hoflief. Sr. Maj. des Kaisers, aus. Die sämtlichen Metall- und Goldschmiedearbeiten entstammen dem rühmlichst bekannten Ateliers des Hof- und Stiftsgoldschmieds Aug. Witte-Aachen, Kunstmaler Heinrich Brey-Geldern lieferte die Kartons und führte die Bemalung der Concha und der Josephskapelle aus. Die Modelle zu dem Hirschrelief der Mensa, den Evangelistenmedaillons und der Josephsgruppe lieferte Bildhauer Jos. Steinbach-Köln, diejenigen der beiden freistehenden Figuren der Pfarrpatrone Bildhauer Prof. Georg Grasegger, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Köln.

Als sachkundiger Berater machte sich Konservator Dr. Fritz Witte-Köln um das Werk besonders verdient. Dr. A. Lauscher-Köln



H. NEUHAUS ENTWURF ZU EINER MONSTRANZ FÜR ESSEN-BORBECK
Text S. 199

GEORG VON HAUBERRISSER

Hierzu Abb. S. 201—207 und 1. Sonderbeilage

In treuer Verehrung für den Altmeister mittelalterlicher Baukunst, Georg v. Hauberrisser, der, seit kurzem 75 Jahre alt, auf eine reiche baukünstlerische Tätigkeit sowohl in Deutschland als auch in Österreich zurückblicken kann und in voller Frische, wie ein Jugendlicher, weiterschafft, soll dieser Artikel geschrieben sein.

Einiger Vertreter mittelalterlicher Baukunst in den letzten Dezennien vorigen Jahrhunderts: Ungewitter, Hase, Friedr. Schmidt, Meckel, Schäfer und Hehl haben wir in Heft 7, Jahrgang 1912 und S. 97ff. des Jahrgangs 1904 in Ehren gedacht, einen Lorbeer diesen Kämpfern und Helden gewunden, die sich, der eine mehr, der andere weniger, trotz allerhand Mißgeschick durchgearbeitet haben, herrliche Werke schufen und einen Kreis Schüler bildeten, von denen Georg Hauberrisser als fruchtbarster an erster Stelle steht.

Der Münchener Meister, ein Schüler des berühmten Gotikers Friedrich Schmidt in Wien, hält in unserer hastigen, schnellebigen Zeit, die Neuerungen auf Neuerungen in der Kunst auftauchen und oftmals auch rasch wiederverschwinden läßt, das Banner der mittelalterlichen Kunst hoch. Wie ein großer Schatzmeister einer mächtigen Kunstperiode der Vergangenheit, so steht er vor uns, ein Epigone, der noch einmal den Geist einer verschwundenen Kultur aufbauen läßt und diese mit der neuen Zeit und deren technischen Anforderungen zu verbinden strebt. Nicht rechts und links schauend, geht er geradeaus seine Wege, unbekümmert, wie Andersdenkende sein Schaffen kritisieren. Das Barett auf dem Kopfe, wie ein echter mittelalterlicher Meister, treffen wir ihn in seiner »Bauhütte«, dem Atelier an, lächelnd über solche Urteile, als wenn er sagen wollte: Macht's besser!

Und welch guten Humor entfaltet der immer liebenswürdige Künstler, wenn er nach getaner Arbeit die Künstlervereinigung der »Geselligen« aufsucht und dort als einer der Senioren an den »Aposteltisch« inmitten seiner lieben Altersgenossen — bekannten Malern, Bildhauern und Architekten — den gewohnten Platz einnimmt, alle durch seinen Frohsinn und manch guten Witz erheiternd. Ja, in seiner lieben »Geselligen« im großen Künstlerkreise von Freunden alten Schlages weilt er am liebsten, denn da ist gut sein und Anregung beseelt das Künstlerherz zum Schaffen für den kommenden Tag. Dort ist der inzwischen Ehrenmitglied gewordene Meister aus Anlaß seines 60. bezw. 70. Geburtstages hoch gefeiert worden. Zu ersterem hatten seine alten Getreuen unverhofft ein köstlich Festspiel vorbereitet, in welchem Meister Jörg Ganghofer, der Erbauer der Münchener Frauenkirche, auf der Bühne erschien und seinem Kollegen aus neuer Zeit gratulierte und in humorvoller Rede feierte.

Der inzwischen verstorbene, damals bald 80jährige bekannte Kunstmaler Julius Frank stellte meisterhaft, im Gewand des 15. Jahrhunderts, den Ganghofer dar und gab ihm ganz den charakteristischen Typus des Baumeisters aus alter Zeit, wie es wohl kein Jüngerer besser verstanden hätte. Meister Ganghofer hatte es sich nicht nehmen lassen, zu dem Geburtstage seines um vier Jahrhunderte später geborenen Kollegen Hauberrisser vom Himmel herunterzusteigen und dabei gleichzeitig sein liebes München von heute zu betrachten. Er wandelt einsam in den Straßen, schaut und prüft die Häuser und das jetzige Leben, wobei er sich mancherlei treffender, satirischer Seitenhiebe nicht enthalten kann. Doch als er am Marienplatze ankam und Hauberrissers Rathausbauten, vor allem die damals im Bau begriffene St. Paulskirche auf der Theresienwiese sah, da zog er seine Mütze, da hatte er Respekt und begrüßte und feierte den Jubilar, wobei alle die Mitglieder aus innerer Überzeugung und von ganzem Herzen in das Urteil Ganghofers (Franks) einstimmten.

Dies sei nur ein kleines Beispiel, wie beliebt Hauberrisser bei seinen zahlreichen Künstlerfreunden aller Gattungen ist, die ihn als wahren Freund und Künstler zu achten und zu schätzen wissen.

»Was ein Häkchen werden will, krümmt sich bei Zeiten.« Früh sehen wir ihn schon zum künftigen Beruf vorbereitet, doch sein Vater, ein angesehener Fachmann, ahnte wohl damals nicht, was der Sohn später als Baukünstler für eine Rolle spielen sollte. Bei der 1865 ausgeschriebenen Rathauskonkurrenz in München beteiligte er sich in jungen Jahren, und trat mit einem gotischen Entwurf hervor, was für ihn ausschlaggebend war. Trotzdem der gotische Stil — gemäß dem Konkurrenzprogramme — damals ausgeschlossen sein sollte, erregte Hauberrissers prächtiger Entwurf bei den Stadtvätern Aufsehen und wurde, trotz der Klausel, zur Ausführung gewählt.

»Glück habe ich auch gehabt«, sagte er einmal zu mir. Nach meinem Dafürhalten ist dieser Ausspruch ein nicht zu unterschätzender, schöner Zug unseres Künstlers, worin er freimütig anerkannte, was nur zu oft andere Meister nicht Wort haben wollen. Doch wissen wir ja alle aus eigener Erfahrung, daß zu dem größten Können auch ein Teilchen Glück nicht fehlen darf!

In Graz als Sohn eines aus den Rheinlanden nach Österreich eingewanderten, angesehenen Baumeisters am 19. März 1841 geboren, besuchte Hauberrisser das Technikum, die heutige Technische Hochschule in Graz, worauf er 1862 nach München ging und daselbst an der Akademie unter Neu-



DR. GEORG VON HAUBERRISSER — ENTWURF ZU EINEM NEUEN NATIONALMUSEUM IN MÜNCHEN

Text S. 204



DR. GEORG VON HAUBERRISSER — DEUTSCHORDENSBURG IN BUSAU

Text S. 204

reuther, Ziebland und Lange seine Studien fortsetzte. Der damalige Ruf der Bauakademie in Berlin, wo Namen wie Strack und Böttcher eine große Anziehungskraft auf junge Architekten ausübten, zog auch Hauberrisser an, weshalb er zur weiteren Ausbildung nach Berlin ging. Um sich jedoch in der mittelalterlichen Bauweise zu vervollkommnen, vollendete er seine Studien an der Akademie der Künste in Wien, wo der große Gotiker Friedrich Schmidt wirkte. Wir sehen hieraus, daß Hauberrisser eine vielseitige und gute Ausbildung als Architekt sich aneignen konnte.

Von entscheidendem Einfluß für Hauberrissers ganzes Leben war die Schule Wiens unter dem Gotiker Friedrich Schmidt. Kurz nach seinem Weggange von dort beteiligte er sich an der schon erwähnten Rathauskonkurrenz in München mit Erfolg, erhielt die Ausführung und seitdem wurde er für die späteren An- und Neubauten der Rathausarchitekt der bayerischen Hauptstadt. Dadurch zu Namen gekommen, baute er das Rathaus zu Kaufbeuren, dann jenes in Wiesbaden (Abb. S. 204) und St. Johann an der Saar, Bauten, in denen er den Stil der Spätzeit deutscher Gotik bezw. deutscher



DER DURCH GEORG VON HAUBERRISSER WIEDERHERGESTELLTE RATHAUSSAAL IN ULM

Text S. 204



DR. GEORG VON HAUBERRISSER RATHAUS IN WIESBADEN

Text S. 202 und unten

Renaissance zur Anwendung brachte. Hervorragend ist seine Tätigkeit in kirchlichen Bauten; so schuf er zwischen 1881—91 die Herz-Jesu-Kirche im Osten, im Stadtteil Leonhard, an der Naglergasse zu Graz. Endlich 1892—1906 baute er die ansehnliche, prächtige, in den reichen Formen der Gotik gehaltene St. Paulskirche auf der Theresienwiese in München, auf die wir später eingehen werden (vgl. I. Sonderbeilage).

Beim Wettbewerb zum Rathaus in Wiesbaden, 1882, erhielt Hauberrisser die Ausführung. Es folgt sodann der Bau des Kaulbachmuseums in München, dem in und um München und anderwärts eine Reihe von städtischen und ländlichen Wohnhäusern folgten, unter ihnen die Häuser Defregger und Hailer in München (Abb. S. 206 u. 207), sowie Schloß Näher bei Lindau. Eines der umfangreichsten Werke des Meisters ist die Wiederherstellung der Deutsch-Ordensburg Busau im nördlichen Mähren für den Erzherzog Eugen von Österreich. Die Hochburg aus drei Stilepochen: Gotik, Frührenaissance und Renaissance des 17. Jahrhunderts, ist auf einem ziemlich steilen Berg gelegen, weithin sichtbar und gewährt prachtvolle Aussicht auf die Sudeten. Die noch vorhandenen Mauern der früheren Burganlage wurden teilweise benutzt. (Abb. S. 202.)

Offenbar in Anlehnung an die Wirkung der reichen Rathäuser in Belgien ist das neue Rathaus in München entstanden. Um dem Grade des Reichtums vom neuen Teile zu folgen, mußte sich der ältere Teil eine Umgestaltung gefallen lassen, so daß nunmehr eine einheitliche Baugruppe mit mächtigem Turm den Marienplatz ziert und hier ein Städtebild geschaffen ist, das an manches schöne Städtebild in Belgien erinnert (Abb. Jahrgang VII, Seite 238—240).

Bekannt ist sein glänzendes Projekt für das neue Nationalmuseum in München (Abb. S. 201), wozu seinerzeit eine engere Konkurrenz veranstaltet wurde, worauf Professor Gabriel v. Seidls Entwurf zur Ausführung kam. Einen sehr bedeutenden Teil der Tätigkeit Hauberrissers nehmen die Wiederherstellungsbauten ein: die Wiederherstellung der Rathäuser in Ulm (Abb. S. 203) und Landshut, dann der Sebalduskirche in Nürnberg, die er in Gemeinschaft mit seinem Schüler Prof. Schmitz in Nürnberg durchführte, u. a. mehr. Soweit die Lebensbeschreibung und



GEORG VON HAUBERRISSER — RATHAUS IN ST. JOHANN A. D. SAAR

Text S. 202

die Bautätigkeit in Umrissen. Es soll nun auf einige Werke des Meisters näher eingegangen werden.

Durchwandern wir das Münchener feine Villenviertel nach der Theresienwiese zu, dort, wo alljährlich das Oktoberfest abgehalten wird, so überrascht uns als Abschluß des Platzes ein prachtvoller gotischer Kirchenbau, der auf den ersten Blick seinen Schöpfer als vollendeten Meister der Gotik erkennen läßt. Es ist die St. Paulskirche von Hauberrisser, welcher bei der vom Pfarramt für die gesamte deutsche Architektenwelt ausgeschriebenen Konkurrenz einen Preis erwarb und später, nach Umarbeitung seines Konkurrenzplanes, auch die Ausführung erhielt. Im Juli 1892 erfolgte die feierliche Grundsteinlegung und 1904 war die Kirche bis auf einen Teil



GEORG VON HAUBERRISSER PRIVATHAUS HAILER, MÜNCHEN

Text S. 204

malerisch wirken die verschiedenen Portale mit ihren Vorhallen, vor allem das Hauptportal durch den diskreten Farbenschmuck nebst matter Vergoldung des spitzbogigen Tympanons, einer Bildhauerarbeit Professor Waderes in München, eines gebürtigen Elsässers.

Die beiden schlanken Türme der Westseite, die sich oberhalb der Galerien aus dem Viereck ins Sechseck verjüngen, erreichen mit ihren Streben, Fialen, Turmgiebeln und spitzen Helmen die Höhe von 76 m und flankieren den mit freistehendem Pfostenwerk schattig gegliederten Westgiebel. Darunter durchbricht ein mächtiges Radfenster von 10 m Durchmesser die Firstwand, deren Hauptportal ein schlichter Vorbau ist, aus dessen Giebelnische die Figur des Kirchenpatrons herniederschaut. Der Haupteingang selbst mit obigem spitzbogigem Tympanon zeigt Christus als Weltenrichter in schimmernder Mandorla, umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten und über den Reihen der Apostel, die seitlich der sitzenden Muttergottes angeordnet sind. Die einfach massigen Seitenfassaden ohne Galerien, aber von zwei- und dreiteiligen Fenstern mit reichen, mannigfaltigen Maßwerkbildungen durchbrochen, sind nur durch die schweren Strebepfeiler gegliedert, deren Schwibbögen über die Verdachung der Seitenschiffe zu den 28,75 m hohen Mauern des Mittelschiffes herübergreifen. Den

der inneren Ausstattung vollendet (Abb. Sonderbeilage, ferner im I. Jahrg. S. 97—107).

Der Grundriß der Kirche zeigt eine dreischiffige Anlage von 76 m Länge und 27 m Breite mit Querschiff und einem nach Osten liegenden Chor. Für die äußere Architektur wählte Hauberrisser die malerische Frühgotik und stellte, da die nach der Stadt zu liegende Chorseite besonders berücksichtigt werden sollte, den mächtigen Hauptturm auf die Mauern des Vorchores, flankierte aber auch die entgegengesetzte westliche Front mit zwei schlanken Seitentürmen, zwischen denen der Mittelgiebel emporstrebt. Besonders

westlichen Abschluß bilden die Giebel der Kreuzarme, die mit Rücksicht auf die Wirkung des Hauptturms und der ganzen Baugruppe, sowie als Folge der inneren Ausgestaltung nicht zur Höhe des Hauptschiffs emporgeführt wurden. Ihre Fassaden, mit reichen Portal-An- und Vorbauten, werden von seitlichen Strebepfeilern gestützt, von breiten, fünfgeteilten Maßwerkfenstern durchbrochen und im steilen, fialenbegrenzten Giebel aus der Südseite durch schmale Nischen gegliedert. Schlank emporstrebende Treppentürmchen, oben achteckig, mit spitzen Dachhelmen sind jeweils östlich angebaut und vermitteln den



DR. GEORG VON HAUBERRISSER PRIVATHAUS

München, Königinstr. Nr. 27. — Text S. 204

Übergang einerseits zu der Marienkapelle, anderseits zu der zweigeschossigen Sakristei mit reizvoller Eingangshalle. Dahinter schließt sich der aus fünf Seiten des Achtecks gebildete Hochchor an mit schlanken Strebepfeilern, hohen, zweiteiligen Maßwerkfenstern, einer spitzbogigen Zwerggalerie und dem kräftigen Hauptgesims.

Über all diesen Bauteilen erhebt sich, von mächtigen Streben gestützt, die gewaltig imponierende Masse des Hauptturmes, der hier nicht, wie sonst üblich, auf den Pfeilern der Vierung aufruht, sondern auf zwei starken elliptischen, die, im Innern nicht sichtbar, über dem Chorgewölbe den Druck auf die verstärkten seitlichen Chormauern und Strebepfeiler übertragen.

Das Ganze ist ein geniales konstruktives Kunststück, das als äußerst kühn, aber auch als vollkommen zweckentsprechend und wirkungsvoll bezeichnet werden muß. Über einer Zwerggalerie löst sich die Masse des Turms allmählich leicht aus dem Viereck ins Achteck, wird umringt und flankiert von Fialen und Türmchen und weiter oben nochmals von einer auf Konsolen aufruhenden Galerie horizontal gegliedert. Dann aber streben die von schmalen Maßwerkfenstern

durchbrochenen Mauern unaufhaltsam empor bis zu den hohen Giebeln mit Maßwerkfüllungen, hinter denen sich die krabbengezierten Gräten der bleigedeckten Kuppel in schlankem Anstieg zur Laterne erheben. Diese, von Streben und Fialen gestützt und umgeben, endigt in einem reich gegliederten Riesen, der von weithin schimmerndem Kreuze bekrönt wird. So klingt das ganze Kirchengebäude in mächtigem Akkorde in diesem logisch und wirksam aufgebauten Hauptturm aus, der noch dadurch erhöhte Bedeutung besitzt, weil er, über dem idealen Mittelpunkte des Ganzen, dem Chorhause, aufgebaut, diese heiligste Stätte weithin sichtbar bezeichnet.

Das 12,60 m breite Hauptschiff, das sich in acht breiten, auf derbkräftigen Rundsäulen aufruhenden Spitzbogenarkaden nach den Seitenschiffen zu öffnet, ist von Kreuzgewölben überspannt, deren Rippen aus figuralen Konsolen herauswachsen. Darunter gliedern schlanke, auf den Kapitälen der Arkadensäulen aufstehende Dreiviertelsäulchen mit Triforiengalerien die Wandflächen, während darüber schmale Fenster die weiträumige Halle belichten. Der Hochaltar ist ein reich spätgotischer Baldachinaltar mit Figuren von Gg. Busch und unter dem Baldachin steht ein Metallaltar mit Reliefs von Albertshofer, ausgeführt von Harrach & Sohn. Im Westen schließt über tiefansetzenden Spitzbogen eine Orgelempore mit zierlicher Brüstung und kleinem Kanzelausbau die drei Schiffe ab und östlich ist ein Querhaus dem Chor vorgeschoben, dessen Vierung von zylindrischen Pfeilern mit vorgelegten Diensten getragen wird. Im linken Querschiffarm, zu dessen Empore eine reizvolle, nach der Kirche zu offene Wendelstiege emporführt, steht der St. Josephsaltar, ein reich geschnitztes und vergoldetes Schreinwerk auf steinerner Mensa, das aus Entwürfen Professor von Hauberrissers hervorgegangen ist und seinen farbig gefaßten figürlichen Schmuck von der Hand des Bildhauers Prof. Buscher erhielt. Ihm entspricht in der an das südliche Querschiff angebauten schmalen Marienkapelle ein stimmungsvoller Flügelaltar, der gleichfalls nach Zeichnungen Hauberrissers in den Werkstätten von Ritzler angefertigt und mit Gemälden von Professor Gabriel v. Hackl sowie Skulpturen von Prof. Busch geziert wurde. Nach der Mitte des Querschiffes öffnet sich in reich profiliertem Triumphbogen das verschmälerte und etwas erhöhte Chorhaus, an dessen rechter Seite in der Art eines hochragenden Sakramentshäuschens die Verkleidung der Wendeltreppe eingebaut ist, auf der man zum Hauptturm emporsteigt. Ihr gegenüber belebt über der Sakristeipforte eine schmale Galerie mit Maßwerkbrüstung auf kräftigen Kragsteinen die Wandfläche, während die Mauern der Chorendigung, des Altarraumes, neben den hohen Maßwerkfenstern von fein profilierten Gewölbediensten durchzogen werden. Im rechten Seitenschiff steht der von Hauberrisser in

GRABMAL VON ORTERER

Entwurf von F. Fuchsenberger. Plastiken von Heinrich Überbacher
Ausgeführt 1914



HEINRICH ÜBERBACHER RELIEFS VOM GRABMAL VON ORTERER (1914)

Vgl. Abb. S. 208

Grundriß und Aufbau im Übergangsstil zur Renaissance frei erfundene Georgsaltar mit Figuren von Albertshofer. Die Architektur- bezw. Strukturteile im Innern der Kirche sind aus gelbgrauem Sandstein hergestellt, während die Wandflächen einen einfachen Mauerverputz zeigen und später hoffentlich einmal bemalt werden.

Besonderes Augenmerk richtete der Erbauer, welcher übrigens der Gewohnheit seiner mittelalterlichen Kollegen treu bleibend, alle kleinsten Details selbst entwarf, auf das zum Bau verwendete Material, das an der prächtigen Wirkung des Gotteshauses großen Anteil hat. Die Ausführung des Ornamentalen mit Figürlichem und der Wasserspeier lag in den Händen des Bildhauers Simon Korn. Der ganze Bau macht eine erhebende Wirkung. Mitsamt der Innenausstattung betrug die Kostensumme dieser prächtigen Kirche zirka 1,700000 Mark, was zum Teil durch Stiftungen und Lotterie aufgebracht wurde.

Die bedeutendste Bauaufgabe, das Lebenswerk Hauberrissers, ist jedoch das Rathaus zu München. Am 4. Juni 1867 wurde mit dem Bau begonnen, doch niemand ahnte damals, daß er später eine so durchgreifende Erweiterung erfahren sollte. Am 1. August 1874 fand die Übergabe des schönen Baues am Marienplatze, Ecke Dienerstraße, statt, welcher wie aus einem Gusse, abgeschlossen vor uns steht und den gelungensten Teil des Ganzen bildet.

Schon in dem ersten Dezennium seines Bestandes erwies sich das Gebäude als viel zu klein und es wurden nach der Diener- und Burgstraße zu Erweiterungen vorgenommen, wozu der Rat einige Häuser angekauft hatte. Die Stadt wuchs aber gewissermaßen dem Rathaus über den Kopf, bis sich endlich der Magistrat entschloß, auch die übrigen Häuser des Blockes gegen Ende des 19. Jahrhunderts anzukaufen, abzubrechen und die Grundstücke sämtlich zu Rathauszwecken zu verwenden. Professor Hauberrisser wurde nun mit der vollständigen Bebauung beauftragt. Das neue Rathaus erhielt nach dem Marienplatze zu einen Turm und schon am 29. November 1905 konnte mit dem in Kupfer getriebenen Münchener Kindl die Spitze des neuen Rathausturmes bekrönt werden. Zur Jahreswende 1908/09 waren fast alle Räume des gesamten Rathauskomplexes bezogen. Bis zu jenem Zeitpunkte haben die Ausgaben für Münchens neues Rathaus, inkl. Grunderwerb 15 507 794 Mk. betragen.

Der ganze im gotischen Stil errichtete Monumentalbau bildet nun in seiner Grundfläche ein unregelmäßiges Viereck von 9159 m² Flächeninhalt mit einer Frontlänge von 98,5 m am Marienplatze.

Die im Anfang der siebziger Jahre errichtete Fassade nach dem Marienplatze zu ist in Backsteinrohbau mit Sandsteinarchitektur ausgeführt, die übrigen jetzt vollendeten Teile nach dieser Seite und in der Weinstraße durchwegs in Kelheimer Kalkstein. Höchst dekorativ sind die zahlreichen, auf die Geschichte Bayerns und Münchens bezugnehmenden Skulpturen. In der Mitte der Front, unter einem gotischen Baldachin, ist die Reiterstatue des † Prinzregenten Luitpold von Ferdinand von Miller in vergoldeter Bronze aufgestellt. Der Rathausturm erhielt im Frührenaissance-Stil einen Spielwerkserker, aus Kupfer getrieben, woraus täglich 11 Uhr vormittags das Glockenspiel ertönt und verschiedene mechanische Figuren erscheinen.

Bekanntlich haben die meisten unserer deutschen Marktplätze durch die Veränderungen der Neuzeit ihr charakteristisches und anheimelndes Bild verloren. So war auch der Marktplatz bezw. Marienplatz in München, den einstens mit Laubengängen versehene, erkergeschmückte Giebelbauten des altdeutschen Bürgertums umrahmten, ein stummer, aber doch vielsagender Zeuge einer entlegenen Vergangenheit. Meister Hauberrisser hat nun der alten und neuen Zeit Rechnung getragen und die Laubengänge, die einstens die Fronten des Marienplatzes belebten, bei seinen Rathausbauten in neuer Gestalt wieder aufleben lassen. Er hat in den neuen Rathausbauten ein Bild von äußerst malerischer Wirkung geschaffen. Manche Unannehmlichkeiten mußte er erfahren und viele oftmals gehässige Kritiken über sich ergehen lassen. Doch das ist nun einmal das Los der Künstler und vor allem der Architekten. »Wer will bauen auf der Gassen, muß sich vieles gefallen lassen«, sagt ein alter Spruch des 17. Jahrhunderts. Jetzt, da der Bau vollendet, wird namentlich auch vom Auslande anerkannt, daß Meister Hauberrissers Rathaus ein künstlerisch vollendetes Werk ist, das dem Marienplatze und der Stadt München zur Zierde gereicht.

An zahlreichen Anerkennungen und Auszeichnungen hat es unserem Meister nicht gefehlt. Er ist Ehrendoktor der Technischen Hochschule in Graz und die Akademie in München ernannte ihn zum Ehrenmitgliede. Gleiche Auszeichnungen erwies ihm die Akademie zu Wien, sowie die Society of Architects in London. Von seinen Orden und Auszeichnungen soll hier nur der Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, sowie der bayerische Kronenorden, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, erwähnt sein. Die geistige und körperliche Frische aber, welcher sich unser Altmeister mittelalterlicher Baukunst im 8. Jahrzehnt seines Lebens erfreut, läßt hoffen, daß noch manches Werk von ihm erstehen wird. Mit Freuden kann er zurückblicken auf ein Leben, welches an Mühe und Arbeit reich, aber ebenso groß an Erfolg war.

EINE PERLE DES FRITZLARER DOMMUSEUMS

Von Dechant JESTÄDT, Fritzlar

Der Fritzlarer Domschatz ist besonders durch die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf im Jahre 1902 weiten Kreisen bekannt geworden. Weniger bekannt ist das im Herbst 1912 errichtete Fritzlarer Dommuseum, und doch birgt auch dieses kostbare Schätze. Mit einem derselben möchten diese Zeilen die deutsche Kunstwelt bekannt machen, mit der Fritzlarer Pietà (Abb. S. 211).

Nicht bloß Bücher, auch Kunstwerke haben ihre Geschicke und Geschichte. Unsere Pietà hat früheren frommen Geschlechtern im Dome zu Fritzlar Jahrhunderte hindurch zur Erbauung gedient. Da mag gar manches schwere und leidkranke Herz hier vor der Schmerzensmutter im stillen Dämmer des Domes sein Weh geklagt und ausgeweint haben, um getröstet und gestärkt von dannen zu gehen. Aber dann kam eine andere Zeit und mit ihr andere Menschen. Für sie war unsere Pietà ein Fremdling geworden, ein Prediger in der Wüste, ein Ärgernis. Ihnen redete diese Schmerzensmutter eine fremde, unbekannte Sprache. Sie erbaute nicht mehr, sie schreckte förmlich ab, denn sie schien den neuen Menschen so grausig und gräßlich. Geringschätzig kehrten sie ihr den Rücken, um ihre Liebe und Verehrung neueren, oberflächlichen, süßlichen Darstellungen zuzuwenden, und es entsprach ganz ihrem Empfinden und Wunsche, als schließlich die alte Pietà, um weiteren Anstoß zu vermeiden, der Öffentlichkeit und dem Kult entzogen und in einer unzugänglichen, dunkeln Turmecke des Fritzlarer Domes untergebracht wurde. Wie lange sie da ein Leben der Verbannung geführt hat, entzieht sich der Kenntnis, aber vor sechs Jahren wurde sie hier wieder entdeckt, um nun im Dommuseum einen Ehrenplatz einzunehmen.

Die Fritzlarer Pietà hatte sich im Laufe der Jahrhunderte gewiß nicht geändert, sie war dieselbe geblieben wie früher, groß und stark, voll gewaltiger Kraft und Empfindung. Aber die Menschen waren mit der Zeit klein und schwachnervig geworden. Großes, star-

kes Empfinden konnten sie nicht mehr verstehen und ertragen. Das erhob sie nicht mehr, das erdrückte sie. Nun ist aber wieder eine große Zeit angebrochen, und Herz und Auge sind wieder mehr eingestellt worden für das Große. Nun werden wir wohl wieder besser das Große verstehen lernen, an dem wir früher achtlos und verächtlich vorübergegangen sind. Auch die Fritzlarer Pietà wird in ihrer überragenden Größe von allen großen und hochgemuten Seelen wieder die rechte Würdigung erfahren.

Aus Eichenholz ohne Sockel 1,25 m hoch, ist sie mit ihrer alten Bemalung noch gut erhalten. Der erste Eindruck, den man von ihr empfängt, ist der: Hier tritt leise auf und stehe still, hier ist Offenbarung einer großen, heilgen Kunst. Die Pietà packt und ergreift mit jener Unmittelbarkeit, wie sie nur hoher Kunst eigen ist. Hier hat der Schmerz, der Schmerz des göttlichen Dulders und der seiner heiligen Mutter, von großer Künstlerseele mit starkem Wirklichkeitssinn und gewaltiger Empfindungs- und Gestaltungskraft einen frommen, ergreifenden Ausdruck gefunden.

PIETÀ IM DOMMUSEUM ZU FRITZLAR
Zu dem Aufsatz S. 210 ff.

Maria sitzt auf einer Brüstung, die in rotgoldner Fassung den ernstschlichten Farbentönen des unteren Teiles der Gruppe einen feierlichen Abschluß und Hintergrund gibt. Ihr Kopf, nach rechts dem Haupte des auf ihrem Schoße ruhenden Leichnam ihres Sohnes zugewendet, erscheint dem Beschauer in Halbprofil. Aber was für ein Marienkopf! Eine ganze Welt voll Empfindung liegt in ihm. Ganz eingetaucht ist er in ein Meer voll herzkrampfenden Leides.

Lange genug hat Maria heldenhaft gegen die Tränen angekämpft. Aber nun, da sie den Leichnam ihres Sohnes auf ihrem Schoße trägt und die klaffenden, grausamen Wunden in der Nähe sieht, da tritt die Natur in ihre Rechte, da durchbrechen die verhaltenen und angestauten Tränenströme gewaltsam die Schleusen der Augen und rinnen schwer und bitter über die vollen Wangen hernieder. Und mit den Augen klagt sein Weh der leise geöffnete Mund, den von der Nase her tiefe Kummerfalten umziehen. Und tiefe Kummerfalten haben sich eingegraben über dem Nasenbein zwischen den hochgezogenen Brauen. Aber all dieser düster wogende und stürmende Schmerz wird zusammengehalten und verklärt von einer Gloriole offenen goldnen Haares, das in reichen Wellenlinien über Kopf, Hals und Nacken fließt.

Der Kopf wird getragen von einem kräftigen, faltigen Halse, der herauswächst aus breiter Schulter und aus breiter, ruhiger und flacher Brust. Diese Partie erinnert noch stark an die romanischen Kopfreliquiare aus Edelmetall, die, dem harten Metallcharakter entsprechend, glatt gearbeitet waren und weder Bruch noch Falte zeigten.

Maria ist angetan mit Kleid und Mantel. Der Mantel ist an Hals und Brust weit geöffnet und in Ehrfurcht über die Kniee gelegt zur Unterlage für den heiligen Leib. Unter diesem rauschen Mantel und Kleid in

schönen Vertikalfalten zu den sichtbaren Füßen nieder.

Eine Falte, die diagonal vom rechten Knie abwärts zum linken Fuß zieht, setzt die Oberkörperlinie des Heilandes großzügig bis hinunter auf den Boden fort und teilt zugleich die ganze untere Gewandpartie vertikal in zwei Zonen. Sie ist sachlich dadurch begründet, daß fast die ganze Last des heiligen Leibes mehr auf dem rechten Knie Mariens ruht, das dadurch wegen des größeren Drukkes gegen das linke etwas gebeugt wird. Horizontal wird die untere Gewandung durch das Mantelende gegliedert, das wellenlinig über das Kleid hinläuft und in Wellen- und Schnekkenfalten schwer von der Brüstung, auf der Maria sitzt, herniederfällt. So zeigt die ganze Gewandung horizontal und vertikal eine schöne rhythmische Gliederung und Bewegung. Kleid und Mantel Mariens tragen wie das Lendentuch Jesu eine schwere und breite, durch Stuck aufgetragene Goldborte. Die Bemalung der ganzen Gewandung in Dunkelblau und Grau erhöht den ergreifenden Eindruck.



PIETÀ IM PROVINZIALMUSEUM ZU BONN
Vgl. Abb. S. 211 und 213. — Text S. 213

Von rechts nach links, quer über den Schoß Mariens gelagert, ruht der Leichnam des Heilandes. Gegenüber der Mutter ist er zu klein. Aber es war von jeher ein schwieriges Problem, das Problem der Pietà, das dem Künstler die Aufgabe stellt, den Leichnam eines Mannes, ruhend auf dem Schoße seiner Mutter, glaubhaft und befriedigend darzustellen. Die Künstler haben es verschieden zu lösen gesucht. Michel Angelo bildet seine Maria übergroß. Auf ihrem Schoße ist der Heiland fest und sicher gebettet. Andere lassen nur das Haupt oder, wie Rogier van der Weyden, den Oberkörper auf Mariens Schoß ruhen. Das Mittelalter löst das Problem öfters so, daß es, um das Gefühl der Ruhsicherheit zu erwecken, den Leib des Herrn etwas verkleinert. So auch unser Meister.

Der Christuskopf von mächtig ergreifendem Realismus ist trotz des namenlosen, eben überstandenen Schmerzes, der noch aus ihm spricht, schön und edel. Mariens Kopf ist Kampf, Christi Kopf ist überstandener Kampf, Mariens Kopf ist Empfindung und Leben, Christi Kopf ist Abendruhe und Todesfrieden nach schwerem Tag und leidvollem Leben. Die Augen sind geschlossen. Der lechzende Mund ist halb geöffnet, als habe er eben noch gerufen: »Mich dürstet!« und »Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist!«

Der hagere, gemarterte Leib mit dem stark hervortretenden Brustkorb liegt hart und starr quer über der Mutter Schoß, hart und starr wie ein Schwert, das ihre Seele durchdrungen. Selbst das Lendentuch macht die Leichenstarre mit. Sein langer Zipfel hängt nicht frei und lose herunter, um nicht den schönen Faltenwurf zu verdecken. Schweiß- und blutdurchtränkt, hart und starr unterstreicht und betont es die ergreifende Diagonale des Leichnams. Das aus den fünf Wundmalen gesickerte Blut ist geronnen und hat sich in langen, breiten Klumpen traubenförmig zusammengeballt. Die fünf Wundmale selbst leuchten wie fünfblättrige Rosen. Manus eius tornatiles, clavorum cuspide terebratae . . . quasi hyacinthis refertae. Brev. rom. fest. septum dolorum*). Neben der Seitenwunde

*) Seine Hände sind durchbohrt, von der Nägel Spitze durchstochen . . wie voller Hyazinthen (rötlicher Edelstein). Brevier am Fest der sieben Schmerzen.



EDMUND KLOTZ (WIEN) MADONNA MIT HERZOG LEOPOLD UND SEINER GEMAHLIN

Hochaltar der Leopoldskirche in Wien-Floridsdorf



zeigt sich eine rautenförmige Öffnung, die wohl früher Reliquien barg. Und unzählige Blutspritzer — kurz lang kurz — laufen als dekoratives Motiv wie eine laute, erschütternde Totenklage über den ganzen Leib.

Mächtige Herbigkeit durchzieht das ganze Werk, jene Herbigkeit, die um so mehr befriedigt, je öfter man sie verkostet.

Welcher Zeit gehört die Fritzlarer Pietà an und welcher Schule? Stilistische Gründe verweisen sie in die Mitte des 14. Jahrhunderts und in die Kölner Schule. Wenigstens schreibt Lübbecke in seinem orientierenden Werke: Die gotische Kölner Plastik des 14. Jahrhunderts S. 108 ff., XXXVII, 1, die mit unsrer Pietà nahe verwandte Bonner Pietà der Kölner Schule zu. Der Meister unserer Pietà ist unbekannt. Daß der Dom in Fritzlar ein hervorragendes Werk der Kölner Schule besitzt, befremdet nicht, da Fritzlar durch sein früheres Franziskanerkloster, das der Kölnischen Minoriten-Ordensprovinz angehörte, mit Köln in naher Beziehung stand. Auch scheint der Dom in Fritzlar, nach zwei Reliquienkästen zu urteilen, die gleichfalls das Museum aufbewahrt, einen ganzen Kölner Reliquienaltar, ähnlich dem berühmten Marienstatter, besessen zu haben.

Wenn aber die Kunst die edelste Blüte der Kultur ist, dann müssen wir in unserer Pietà gleichsam den Niederschlag der Kultur des 14. Jahrhunderts sehen. Und wirklich, die Pietà sagt uns, daß die unnahbare, überweltliche Majestät der romanischen Zeit vorüber ist, vorüber auch die adelig-höfische Zeit des 13. Jahrhunderts. Der dritte Stand, das Bürgertum, hat sich zu Macht und Ansehen emporgeschwungen. Die Ordensstifter Franziskus und Dominikus, die Mystiker Heinrich Suso und Johannes Tauler haben das religiöse Leben vertieft und verinnerlicht und den »Schmerzensmann« und die »Schmerzensmutter« in den Mittelpunkt der Andacht und Verehrung gestellt. Und das Volk, heimgesucht vom harten Weh des schwarzen Todes, eilte in Scharen zu den Bildern des Schmerzes und suchte dort gern und gierig Trost und Zuflucht.



PIETÀ IM DOM ZU WETZLAR

Text S. 214

Aus dieser Summe geistigen Materials schöpfte der Meister der Fritzlarer Pietà und schuf mit ihr ein Werk aus der Zeit für die Zeit. In der Pietà herrscht Realismus, der Realismus des mystisch vertieften und verinnerlichten Bürgertums. Maria ist eine Bürgersfrau, breit und stark. Breit ist ihr Gesicht, breit der Hals, der Nacken, die Hand. Ehrlich und naturwahr ist ihr Schmerz geschildert, ehrlich und naturwahr der eben überstandene, martervolle Tod ihres göttlichen Sohnes. Da ist keine Zimperlichkeit und keine Ziererei, kein vornehmes Zurückhalten und Beschränken, da ist alles offene, ungeschminkte, kräftige, volkstümliche Sprache. Da ist alles Wahrheit, aufrichtige, fromme, von kindlichreligiösem Gemüte tief und innerlich erfaßte Wahrheit, aber darum auch überzeugende, überwältigende, bannende Kraft.

Außer der Fritzlarer Pietà stammt wohl von derselben Werkstatt, vielleich von demselben Meister noch die bereits oben erwähnte Pietà im Bonner Provinzialmuseum Nr. 11700 (Abb. S. 212), früher in der Sammlung Röttgen (s. Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz

V 3, S. 215, Nr. 18, Fig. 142 und Clemen: Zeitschrift für bildende Kunst 1903 S. 105). Die Familienähnlichkeit dieser beiden Figuren ist offensichtlich und handgreiflich. Noch eine dritte Pietà, die im Dom zu Wetzlar, ist, wenn nicht demselben Meister, so doch wenigstens derselben Schule und Richtung zuzuschreiben (Abb. S. 213). Derselbe gesteigerte Realismus, die Haltung und Form der Arme und Hände, die Behandlung der Wunden und des Brustkorbes des Heilandes, die Behandlung der Gewandung Mariens, die Brüstung, auf der Maria sitzt, die Rosetten am Sockel, die Bemalung — all das bringt die Wetzlarer Pietà in enge Verwandtschaft mit der Bonner und Fritzlarer Pietà. Meines Erachtens folgen die drei zeitlich und künstlerisch in der Reihenfolge: Bonn—Fritzlar—Wetzlar. Die Bonner Pietá, 90 cm groß, also beträchtlich kleiner als die Fritzlarer, geht in der Schilderung des Grausigen bis an die Grenze des Erträglichen. Freilich, offen und ehrlich, rückhaltlos, aber auch rücksichtslos läßt der Meister seine Schmerzensmutter mit frontal zugewandtem Antlitz ihren Schmerz dem Beschauer direkt ins Gesicht hinein klagen. Der blutüberströmte Leichnam des Heilandes ist abgemagert zum Skelett. Sein Haupt sinkt wie eine geknickte Blume kraft- und haltlos nach hinten. Der Zipfel des Lendentuches fällt vorn über der Mutter Schoß. Die Gruppe zeigt noch einen auffallenden Mangel an sicheren Proportionen. Vor allem stört die übermäßige Betonung der Köpfe, auch ist der Faltenwurf ohne besonderen Reiz und Rhythmus.

Der Urheber dieser Gruppe mag durch diese schonungslose Darstellung des Schmerzes auf die Dauer selber nicht befriedigt gewesen sein, daher versuchte er in der Fritzlarer lebensgroßen Pietà eine versöhnendere und befriedigendere Lösung. Zugleich bemühte er sich, die Verhältnisse besser zu gestalten. So wird die Fritzlarer Pietà zu einem reiferen Werke. Der schmerzbewegte Kopf Mariens, wie bei der Bonner in offenem Haar ohne Kopftuch, ist nicht frontal, sondern, da er teilnehmend und mitleidsvoll dem Haupte des Heilandes sich zuneigt, mehr in Halbprofil dem Beschauer zugewendet. Mit dieser einfachen Kopfwendung ist viel gewonnen. Einmal ist damit die Beziehung zwischen Mutter und Sohn, zwischen Schmerz und Grund des Schmerzes, zum Ausdruck gebracht. Dann aber wird damit die Schilderung des Schmerzes schonender, erträglicher. Der Beschauer sieht auch jetzt noch den Schmerz, aber es wird ihm erspart, ihn in seiner ganzen Schrecklichkeit zu sehen. Er wird ergriffen davon, aber nicht abgestoßen. Zudem haben die Köpfe der Gruppe glücklichere Verhältnisse. Das Haupt des Heilandes ist schöner und edler, umrahmt von einem vierfach geteilten Bart. Sein Leib ist kein bloßes Knochengerüst mehr, die ganze Haltung desselben ist wie die der Arme natürlicher. Die Beine des Leichnams hängen nicht an der Seite der Mutter schlaff herunter, sondern setzen in Todesstarre die straffe Diagonale des Oberkörpers fort. Die Bemalung der Fritzlarer Pietà ist die gleiche wie bei der Bonner; auch das aus den Wundmalen gesickerte und geronnene Blut, sowie die Blutspritzer wiederholen sich. Selbst der Rosettenschmuck am Sockel fehlt nicht. An der Bonner drei große vielblättrige, an der Fritzlarer neun fünfblättrige Rosen.

Die Palme scheint mir der Wetzlarer Pietà zu gebühren. Ist die Fritzlarer einheitlicher, bewegter, interessanter, rassiger, so hat die Wetzlarer bei allem Realismus einen Zug zum Idealismus, sie ist ruhiger, vornehmer, verklärter. Die Fritzlarer ist lebensgroß, die Wetzlarer überlebensgroß, ein Werk von überwältigender Wirkung. Die Neigung des Kopfes zum Haupt des Heilandes hin ist wie bei der Fritzlarer Schmerzensmutter geblieben, aber das freie, reiche, goldene Haar ist geschwunden. Der Kontrast zwischen dem schrillen Schmerze des Gesichtes und dem festlichen Sonnengold des Haares scheint als zu grell empfunden worden zu sein. Was geschieht? Die strahlende Fülle des goldenen Haares wird diskret verborgen und bedeckt mit einem dichten Kopfschleier. In schlichter Fassung gehalten, gibt er dem Kopfe eine stimmungsvolle Umrahmung und dämpft zugleich den Schmerz. Und dieser Schmerz in diesem edlen, feinen, vornehmen Kopfe ist edler, feiner, verhaltener, gottergebener als in der Bonner und Fritzlarer Pietà. Und versöhnende Sonnenwärme und verklärendes Sonnenlicht fehlt auch nicht in diesem schmerzbewegtem Gesichte. Im Fritzlarer Marienkopf wirkt die goldene Haarfülle schmerzverklärend. Ein sinnliches Mittel. In der Wetzlarer hat der Meister ein höheres, geistiges gewählt. Es ist die Mutterliebe, die wie verklärender Sonnenschein aus diesem weinenden Mutterleid herausleuchtet.

Auch der Christus der Wetzlarer Pietà zeigt gegen den Fritzlarer einige Abweichungen. Der Fritzlarer Christus ist wie der Bonner zu klein, in der Wetzlarer sollte der Fehler beseitigt werden. Leider fällt dabei der Meister ins andere Extrem. Er betont



Glasgemälde im alten Rathaus zu Thorn. — Text S. 216

CHRISTEL KUBALL
KREUZIGUNGSGRUPPE



MICHAEL PREISINGER KRIEGSERINNERUNG
Entwurf

Christus zu sehr und macht ihn zu groß; auch sind insbesondere Hände und Füße reichlich groß und kräftig ausgefallen. Die langen Beine fallen wie bei der Bonner Pietà an der linken Seite Mariens herunter. Das Lendentuch, das in der Fritzlarer Gruppe eine unnatürliche Starrheit und Steifheit angenommen hatte, schmiegt sich in der Wetzlarer natürlich an den Körper an. Der nur sanft nach hinten geneigte Christuskopf der Wetzlarer Figur erreicht indessen die künsrlerische Höhe des Fritzlarer nicht.

Am Sockel kehren die neun fünfblätterigen Rosen wieder.

Im übrigen ist die Fassung der Wetzlarer Pietà dieselbe wie bei der Bonner und Fritzlarer, nur scheint sie mir nicht mehr durchweg die alte zu sein. Ein späterer empfindsamer Pinsel scheint die mittelalterliche, kräftig-naturalistische Darstellung des Schmerzes, um sie dem modernen Empfinden näher zu bringen, übermalt und gedämpft zu haben.

KREUZIGUNGSGRUPPE

Glasgemälde nach einem Entwurfe von Christel Kuball.
(Vgl. Abb. S. 215)

Die Firma Gebr. Kuball-Hamburg hat nach einem Entwurfe von Christel Kuball ein Glasgemälde mit der Darstellung der Kreuzigungsgruppe für eine Ausstellung im Städtischen Museum zu Thorn gefertigt. Die Komposition hat sich in geschickter Weise der gegebenen Fensterteilung angepaßt. Der dargestellte Vorgang bedarf keiner Erläuterung. Die Stellung der Figuren ist so gewählt, daß die senkrechte Teilung der Geschlossenheit des Bildes keinen Eintrag tut. Eine feierlich ernste Stimmung ist über den Vorgang verbreitet. Es ist nichts in dem Bilde, das die Gedanken nach außen lenkt, sondern die ganze Stimmung bleibt in dem auf sich gestellten Vorgange beschlossen. Ein wunderbar zusammengestelltes Farbenspiel gibt dem Bilde einen besonders hohen Reiz. Grüne Strahlen von kräftiger und matter Tönung fallen schräge auf die Christusgestalt, die in ein fahles Grün getaucht ist. Auch das Gewand der Maria Magdalena schimmert mattgrün, während das rötlichbraune Haar zu den satten Farben der anderen Bildhälfte hinüberleitet. Gegen den dunkeln Hintergrund des Schächerkreuzes heben sich die Gestalten Mariä und des Johannes ab. Maria trägt ein graues Gewand. Über ihr rotschimmerndes Haar, das in langen Strähnen herabfällt, legt sich ein leuchtend blauer Schleier. Johannes trägt über einem mattgrünen Gewande einen rotlila Mantel. Alle über das Bild ausgegossenen Farben wirken zur schönsten Harmonie zusammen. Man kann wohl sagen, daß die leuchtenden Farben hinter der Wirkung der mittelalterlichen Glasmalerei nicht zurückstehen, wie wir sie hier aus dem 14. Jahrhundert kennen. Das Glasgemälde fügt sich glücklich in die tiefe Fensternische des alten Rathauses. Man kann sich denken, wie sehr die Wirkung des Glasgemäldes noch erhöht würde, wenn es in den feierlichen Raum einer Kapelle oder Sakristei gefügt würde.

Prof. Arthur Semrau-Thorn.

MARIENALTAR VON E. KLOTZ

(Zur Sonderbeilage nach S. 212)

Daß sich die erhabene Schöpferkraft menschlichen Geistes nirgends leuchtender offenbart als in Kunst und Religion vereint, davon gibt ein plastisches Kunstwerk des Wieners Edmund Klotz wieder beredtes Zeugnis. Es ist eine Mariengruppe für den Hauptaltar der Sankt Leopoldskirche in Wien-Floridsdorf, im gewaltigen Ausmaße geschaffen, eine sogenannte Retable, welche die Gottesmutter mit dem Jesuskinde darstellt, zu beiden Seiten als Adoranten die Gründer des Stiftes Klosterneuburg, den frommen Herzog Leopold und dessen Gemahlin Agnes. Es entspricht dieses Kunstwerk wohl so ganz den Absichten, die der kunstverständige Bischof von Regensburg erst jüngst in seinem Hirtenbrief über kirchliche Kunst ausführlich dargelegt hat, die in der Hauptsache dahin gehen, daß für ein kirchliches Kunstwerk vor allem anderen die Vollkommenheit der äußeren Darstellung in engster Verbindung mit dem Ausdruck eines echt religiösen Geistes erforderlich sei. Die Gruppe ist aus getriebenem Kupfer hergestellt und feuervergoldet, die Umrahmung in Tombak getrieben. Abgesehen von dem überraschend schönen Gesamt-Eindruck, kommen auch die einzelnen Teile aufs vornehmste zur Geltung.

Richard Riedl

VON WIEDER AUFGETAUCHTEN ALTEN DEUTSCHEN BILDERN

Von Professor Dr. L. Fränkel

I. Am 9. August v. Js. fand die erste gründliche wissenschaftliche Besichtigung des alten Deutschordenshauses zu Frankfurt a. M. mit den Kunstwerken und Bildern der Kirche, der Sakristei, des imposanten Stiegenhauses, des Rittersaales und der andern historisch oder künstlerisch bemerkenswerten Räume statt. Professor Dr. Julius Hülsen führte und gab dazu in übersichtlicher Anschaulichkeit einen Umriß der Entstehung des erinnerungsreichen Baus und der vielgestaltigen Vergangenheit des Hauses selbst und der Kirche insbesondere. »Heute, wo jeder Tag ein Blatt in der Weltgeschichte füllt, weht dem Beschauer auch ein frischerer Zug aus alten Dokumenten entgegen. Ein solcher Zeuge, ein solches Dokument ist das Deutschordenshaus. Hier spricht aus jedem Stein von Kirche und Haus die Geschichte.« Urkundlich erscheint zuerst 1193 an diesem Platz ein Hospital mit kleiner Kapelle, dann ging das Besitztum an die Deutschmeister über, und Hospital nebst Kirche blieben eng mit dem Geschick Frankfurts verbunden, so besonders im Schmalkadischen Krieg, wo sie arg litten. Im Dreißigjährigen Krieg schenkte Gustav Adolf das Besitztum den Protestanten; nach dem Westfälischen Frieden bekam es der Orden zurück. Napoleon I. säkularisierte den Orden und zog sein Besitztum ein. Der Wiener Kongreß sprach es Österreich zu, dieses gab Kirche und Palast 1836 den Deutschmeistern, die 1881 den Gesamtbesitz an die katholische Gemeinde verkauften. Der Neubau der heutigen Kirche begann im 14. Jahrhundert, trotz ihrer geringen Ausmaße eines der schönsten gotischen Bauwerke Frankfurts, wurde 1750 in Barock umgebaut und mit neuer Fassade versehen und 1883 von Kirchenbaumeister Meckel in der ursprünglichen Form wieder hergestellt. Die beim Entfernen der Stuckatur aufgedeckten alten Wandbilder bilden einen wesentlichen Schmuck der Kirche; sie sind teilweise aufgefrischt. Die interessantesten Ausführungen des Redners waren die über das große und großartige Altarbild »Die Himmelfahrt Mariä« des berühmten Meisters Giovanni Battista Piazetta (geboren 1682 zu Venedig), ein wahrhaft monumentales Kunstwerk von neun Meter Höhe und fünf Meter Breite, 1736 vom kunstfreundlichen Wittelsbacher Clemens August hergeschenkt. Französische Plünderer haben es unter General Kleber im Jahre 1796 aus der Deutschordenskirche geraubt und die französische Konsularregierung 1801 der Stadt Lille geschenkt. Die Einnahme letzterer 1914 brachte Deutschland wieder sein rechtmäßiges Eigentum. Das Bild befindet sich jetzt in Berlin. Durch Granatsplitter leicht beschädigt, hat es doch an Aussehen und Wert keinerlei Einbuße erlitten. Wie über das Kunstwerk weiter verfügt wird, weiß man heute noch nicht sicher. In Frankfurt a.M., dessen Stadtverwaltung und katholische Gemeinde entsprechende und, wie es soeben heißt, erfolgreiche Schritte getan haben, erhofft man allerdings, daß das Bild den alten Platz in der Deutschordenskirche bekäme. Besondere Verdienste in der Sache erwarb sich ein kunstsinniger Frankfurter Bürger, Nikolaus Manskopf. Dieser zeigte den Anwesenden ein lehrreiches Bild, eine Photographie eines alten Gemäldes, das, in Fürstlich reußischem Besitze, einen Ahnherrn dieses Geschlechts darstellt, wie er in der Frankfurter Kirche zum Deutschordensritter geschlagen wird. Übrigens liegt das Deutschordenshaus mit der Kirche in einem Teile der linksmainischen Vorstadt Frankfurts, Sachsenhausens, der in nächster Zukunft einschneidenden baulichen Veränderungen unterworfen und dessen Gesamteindruck großzügig und prächtig werden soll. Dann wird das ehrwürdige Deutschordenshaus mit der Kirche in neuem Gewand und Rahmen ein echtes Schmuckstück des neuen Südviertels der alten Reichsstadt bilden.

II. Die neuentdeckten Werke des Meisters Francke. Jüngst ist es gelungen, von einem der größten altdeutschen Künstler, dem Hamburger Meister Francke, den der vor einiger Zeit verstorbene Alfred Lichtwarck, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, wieder entdeckt hatte, außer seinen Gemälden, dem Stolz des eben genannten Museums, auch Bildhauerwerke nachzuweisen. Wie nämlich die meisten altdeutschen Künstler, stellte Francke in seiner Werkstatt beiderlei Dinge für Altarwerke her. Nun wies Viktor C. Habicht in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ soeben nach, wie die von ihm als Schöpfungen Franckes erkannten Schnitzereien des Altars in der katholischen Kirche zu Schledehausen bei Osnabrück so starke Verwandtschaft mit den entsprechenden Darstellungen auf dem Hamburger Altar — Geburt Christi und Anbetung der Könige — zeigen, daß an der gleichen Herkunft nicht zu zweifeln ist. Ein Engel, der bei der Geburt des Jesuskindes ein Tuch am Feuer wärmt, sowie ein Page, der bei der Anbetung der Heiligen drei Könige einem alten König die Sporen löst, gehören zu den schönsten Erfindungen dieses vergessen gewesenen Genius. Verfolgt man die Spuren des Bildhauers Francke weiter, so wie kürzlich zu Nykyrko in Finnland ein Altar aus seiner Werkstatt mit Gemälden und Plastiken ans Licht kam, so bekommt seine noch längst nicht nach Gebühr gewürdigte Persönlichkeit ein deutlicher ausgeprägtes Meistergesicht.

III. Gnesener Fresken. Wertvolle künstlerische Funde erbrachten die Wiederherstellungsarbeiten der katholischen St. Johanniskirche zu Gnesen. Bei den Innenarbeiten an diesem im Jahre 1243 erbauten Gotteshause wurden im Chorraum, in den Nischen und hinter dem Hauptaltar acht große Freskogemälde freigelegt, die jahrhundertelang unter Verputz versteckt gelegen. Die Bromberger Königliche Regierung ordnete sofort eine eigene Kommission ab, um das Weitere für Schutz und Restaurierung zu veranlassen. Unter den 10 Gotteshäusern des nur 25000 Einwohner zählenden Städtchens Gnesen steht natürlich der an Kunstschätzen reiche, fast 1000 Jahre alte Dom an erster Stelle. Jedoch steht seit einiger Zeit eben die namentlich in architektonischer Beziehung beachtenswerte Kirche zu St. Johannis, die auf eine 700jährige Vergangenheit zurückblickt und der katholischen Schulgemeinde gehört, mehr als sonst im Vordergrunde des Interesses. Bei jenen auf staatliche Veranlassung jetzt ausgeführten durchgreifenden Erneuerungsarbeiten nämlich wurden durch Zufall im Innern die großen Freskogemälde unter dicker Tüncherschichte aufgedeckt. Diese Bilder, von denen besonders die an der Wand hinter dem Altar aufgefundenen bedeutenden Kunstwert zu besitzen scheinen, sollen nach Möglichkeit in ihrer ehemaligen Farbenpracht wiederhergestellt werden. Die zuständige Behörde der Posener Staatsregierung hat bereits die dazu erforderlichen Maßnahmen ergriffen.

IV. Das Altarwerk Scorels vor Kriegsgefahr gesichert. Zu Obervellach (Kärnten) befindet sich ein herrliches Altarwerk (1520) Jan van Scorels, jenes hervorragenden Holländers, der für Wendung der niederländischen Kunst zum Italianismus bedeutsam gewirkt hat. 1881 ward es von Obervellach nach Wien gebracht, wo es von Karl Schellein, dem Restaurator der Belvedere-Galerie, einer gründlichen Reinigung unterzogen wurde; es hat dann die Obervellacher Ortskirche seit seiner Heimkehr bis jetzt nicht mehr verlassen. Nun-

mehr im Sommer 1915 haben sich jedoch die zuständigen Behörden veranlaßt gesehen, diesen kostbaren Kunstschatz in Sicherheit zu bringen, weil er an seinem Standort infolge der Nähe der italienischen Angriffsfront allzusehr der Bombengefahr ausgesetzt war. Daher ist der Altar neuerdings auf Veranlassung der österreichischen k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege nach Wien geschafft worden, woselbst er in den Aufbewahrungsräumen der Staatsgalerie untergebracht ist und neu in den allgemeinen Gesichtskreis tritt. Mit zwei auf beiden Seiten bemalten Flügeln stellt er die heilige Sippe dar.

DIE HERBSTAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUS

Kaum daß die bereits mehrfach erwähnte Kriegsbilder-Ausstellung ihre Pforten geschlossen hatte, wurde die alljährliche Herbstausstellung im Wiener Künstlerhaus, von dessen Dach noch immer die Rote-Kreuz-Fahne weht, eröffnet. Diesmal konnte nur das Obergeschoß seinem ursprünglichen Zwecke zugänglich gemacht werden, da ja die großen Säle im Erdgeschoß unseren verwundeten und erkrankten Kriegern eingeräumt sind. Die Ausstellung ist infolgedessen natürlich nicht so umfangreich, wie es ihre Vorgängerinnen in Friedenszeit zu sein pflegen, ersetzt aber glücklicherweise an Qualität, was ihr an Quantität diesmal abgeht. Übrigens sind wohl sämtliche bekannte Namen der Wiener Künstlerschaft vertreten und das Erfreulichste mit an der gegenwärtigen Ausstellung ist der Umstand, daß der Vermerk »Angekauft« recht häufig zu bemerken ist.

Wenn auch in den Wiener Ausstellungen das religiöse Moment im allgemeinen gerade nicht sonderlich bevorzugt wird, so läßt sich dieses Mal mit Genugtuung feststellen, daß einige Bilder mit mehr oder minder religiösem Einschlag vorhanden sind. Am meisten in die Augen fallend ist Temples »Festmesse im Künstlerhaus«, das einen Gottesdienst im Lazarett dieses Hauses darstellt. Es ist von tiefer Wirkung, von ausgezeichneter Komposition. Das viele Weiß in den Meßgewändern und den Trachten der Pflegerinnen, die gedämpfte Farbe dazwischen von Uniformen, von Verwundeten, die auf ihrem fahrbaren Lager unter den Andächtigen Platz gefunden haben, ist in meisterhafter Weise verteilt, nicht zu vergessen die charakteristischen Köpfe, die sämtlich Porträts sind. Vorzüglich in Komposition wie Ausführung ist auch das religiöse Genrebild: »Bittgang im Gebirge« von Rudolf Glotz, der in diesem Temperabild eine hochanerkennenswerte Leistung bietet. Ueber Alpenmatten schreiten einige knochige Bauerngestalten, eckige schwer daherstapfende Männer und Frauen, die uns den Rücken kehren. Die nachhaltige und eindrucksvolle Wirkung dieses Bildes dürfte sich bei einer Ausführung im Großen noch steigern. Recht stimmungsvoll hat Julius von Blaas eine Szene »Bitt für uns« gemalt: einen vor einem Bildstock andächtig betenden Landmann. Eichhorns Bild »Am Kircheneingang« ist aus dem ruthenischen Volksleben geschöpft, eine ebenso schöne wie fleißige Arbeit. Eigenartig aber durchaus vornehm in der Empfindung wirkt Currys »Christus am Brunnen«, das sowohl im Figürlichen wie Landschaftlichen einen seine besonderen Wege gehenden denkenden Künstler verrät. J. Kinzl stellt eine ansehnliche Studie »Das Kreuz« aus (vermutlich aus dem Kircheneingang zu Weissenkirchen in der Wachau), bemerkenswert durch das prächtige Licht, das durch die Lücken der alten Holztüre hereindringt und um das Kruzifix in Streifen aufflitzt. Eine treffliche Architektur ist auch Graners »Christusfigur« in der Mauernische zwischen den Strebepfeilern an der Apsis der Stefanskirche, die durch ihre Einfachheit und Sicherheit angenehm auffällt; auch des gleichen Künstlers »Blick auf die Karlskirche« zeigt große Vorzüge.

Profanes Genrebild und Landschaft sind wie auch sonst wieder sehr zahlreich vertreten und es dürfte wohl genügen, das Wesentlichste hiervon kurz zu skizzieren. Zuerst Schachingers »Kirchweihfest«, ein lebendiger Farbenrhythmus, mit großer koloristischer Feinheit ausgeführt. Tom von Dreger bringt eine ausgezeichnete Porträtstudie »Der Talmudist«, Lanvie ein »Zigeunermädchen« und köstliche »Wiener Vorstadtbuben«, Karl von Probst ein feines Bild »Kleine Gäste«, Gsur eine »Glasbläserei«, Duxas »In der Scheune«, Viktor Scharf »Lesendes Mädchen«, Helene Wörndle »Im Garten«, Isidor Epstein »Auf einer Veranda«, Windhager »Der erste Schultag«. Bei den Landschaften fesselt J. Kaufmanns »Flüchtling aus Zboro« durch seine sinnig charakteristische Ausführung. Goltz »Abend an der Reichsbrücke in Wien« besticht durch seine vorzügliche Farbentechnik. Gellers Studien aus der Wachau — Weißenkirchen — fesseln den Beschauer durch ihre große Naturwahrheit und geschickte Ausführung nicht minder seine malerischen Hof-Interieurs. David Kohn zeigt einen alten polnischen Flüchtling in beredter Rötelkunst. O Lynch of Town, der Steirer mit dem englischen Namen, hat die »Karwendelspitze vom Kreuzberg« aus gemalt und zwar in einer selten gesehenen Pracht, Kasparides stellt einen »Herbstabend« aus, an dem die ausgezeichnete Modellierung und Tonreinheit besonders wirkungsvoll in die Erscheinung tritt. Brunners »Bergplateau«, Darnauts »Stubentorbrücke«, Hans Massmanns »Das einsame Haus«, Adolf Kaufmanns »Heranziehendes Gewitter«, Tomees »Wienerwald«, Ranzonis »Winterbilder«, Zoffs »Yserkanal bei Ypern«, Charlemonts »Alm« müssen unbedingt erwähnt werden. Sehr bedeutend ist auch die »Ateliérecke« des eben erwähnten Meisters. Ein reizendes Stilleben — Marionetten — mit viel Fleiß und Verständnis gemalt, bringt Charlemonts Tochter Lilly. Die Altniederländischen Trachtenbilder Hans Hampas sollen ihres ausnehmend prächtigen Kolorits wegen aufgeführt werden; auch das Stilleben Hörwarters findet viele Beachtung.

An Porträts sind es hauptsächlich solche von Ferraris (Frau Jeritza und Alfred Grünfeld). Temple (des Künstlers Gattin). Rauchinger, Stalzer, Nine Zarkowich und Anderen, von den früheren Ausstellungen her Bekannte, die uns auffallen. Auch Altmeister Angeli bringt wieder einige Herren- und Damenporträts zur Ausstellung. Bei den Porträts möchten wir nicht das Damenbildnis von Fritz Zerritsch vergessen, das seiner vielseitigen Vorzüge in malerischer wie zeichnerischer Hinsicht wegen Bewunderung findet. Sehr gediegene Studienköpfe findet man von Krestyn, L. Mayer und Ernst Peyer, dessen »Oberösterreicherin« geradezu erfrischt. In der Graphik ist es wieder Fritz Zerritsch, der besonders auffällt. Er glänzt mit einer Kohlenzeichnung, ein Amateurquartett darstellend, das in gutem Sinne natürlich — an Schnitzers Joachim-Quartett anklingt und erinnert. Recht hübsche und wertvolle Radierungen sind von Gold, Hradil, Emma Hrnczyrz, Herta Gobany-Czoernig und Raimund Wolf ausgestellt. Die Plastik ist in sehr beschränktem Umfange vertreten. Hier sind es in erster Linie die Büsten von Alfonso Canziani, dem Schöpfer des geistvollen Dante-Denkmals, die wohltuend hervorragen. Auch Sendls Iustitia — ungewohnterweise ohne Binde —, aus Holz geschnitzt, ist eine tüchtige Leistung. Sonst sind meist nur noch Werke der Kleinplastik vorhanden, so Gorniks lebensvoll »Attakierender Dragoner«, Kirschs und Hackstocks »Porträtplaketten«. Anmutig ausgeführt ist eine kleine Keramik Schwerdtners, die Porzellanfigur einer »Schwester vom Roten Kreuz«.

Ehe dieser Bericht zum Schlusse gelangt, sollen auch noch einige Kunstwerke genannt werden, die Augenblicksbilder des gewaltigen Ringens der Nationen zum Vorwurf haben. Adolf Schwarz stellt (neben einigen sehr hübschen Stimmungen von der dalmatinischen Küste) ein vorzüglich gemaltes Bild »Die Kaperung eines italienischen Dampfers durch ein österreichisch-ungarisches Unterseeboot« aus, Julius von Blaas eine Bäuerin am Pflug, betitelt »Sein braves Weib«, der verwundete Bauer schreitet nebenher. Windhagers »1915«, die frischen Farbenskizzen Fahringers und die feinen Zeichnungen Breidwiesers sind in der Hauptsache die Schöpfungen, die uns vom Kriege in anschaulicher Gestaltung erzählen. Richard Riedl

EINE NACHBILDUNG DER »ANBETUNG DER WEISEN« DES HUGO VAN DER GOES

Im »Pionier« (Septemberheft des Jahrganges 1914—15) habe ich die vom Berliner Kaiser-Friedrich-Museum jüngst aus Spanien erworbene Anbetung der Weisen des Flamen Hugo van der Goes († 1482) einer Besprechung unterzogen. Von dem herrlichen Gemälde liegt jetzt eine in reinem Farbenlichtdruck hergestellte Nachbildung vor. Sie besitzt eine Bildgröße von 66:40,2 cm, ist also nur auf etwa ein Viertel der Originalgröße reduziert worden, wodurch es möglich war, jede zeichnerische und koloristische Feinheit des Vorbildes klar und gleichwertig wiederzugeben. Die Reproduktion ist in dem rühmlich bekannten Verlag »Vereinigte Kunstinstitute A.-G. vormals Otto Troitzsch, Berlin-Schöneberg« erschienen, der sich seit langen Jahren um die Vervielfältigung erster Meisterwerke alter und moderner Malerei verdient macht. Auch das hier in Rede stehende Blatt ist eine technische Leistung vorzüglichsten Ranges; es wird die Ansprüche und Wünsche des Sammlers, Historikers und Kunstliebhabers befriedigen; ganz besonders ist es zum erlesenen Wandschmucke von Wohnungen und Kapellen geeignet. — Das Original stammt aus der Blütezeit älterer flandrischer Kunst; ich vermute, daß es bald nach seiner Entstehung nach Spanien gekommen ist, welches damals mit den Niederlanden in engem politischem und kulturellem Zusammenhange sich befand; in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts wurde es dann, vielleicht weil es den veränderten Kunstauffassungen nicht mehr zu entsprechen schien, dem damals gegründeten Kloster Monforte (in Nordspanien) überwiesen, und dort dürfte es meines Erachtens gewesen sein, wo man, um seine Aufstellung zu ermöglichen, es seines oberen Aufsatzes und seiner Flügel beraubt hat. Der Verlust ist sicher höchlich zu bedauern; aber was uns übrig geblieben, ist gleichwohl ein Kunstwerk von ausgezeichnetsten Eigenschaften. Die Charakterisierung der Personen geht großenteils in Tiefen, welche nur dem mit Seherblick begnadeten Künstlergenius ergründbar sind. Von wundervoller Feinheit ist die Ausführung jeglicher Einzelheit — selbst der scheinbar unbedeutendsten, wie des valenzianischen und des kölnischen Gefäßes in der Nische oben, oder der Blumen und Gräser; daneben sehe man die Malerei der herrlichen Gewandstoffe aus Venedig, der verschiedenen Pelzsorten usw. Wie die Nachbildung keiner dieser Feinheiten etwas schuldig bleibt, so auch keiner Nuance der Färbung. Sie ist lebhaft — vielleicht war ursprünglich das Bild für einen ungünstig beleuchteten Raum bestimmt — und doch voll herrlicher Harmonie und Vornehmheit. Der älteste der Weisen mit seinem tiefroten Mantel bildet den Mittelpunkt, um ihn gruppieren sich andere Schattierungen von Rot, dann folgt Blau, Violett, goldig getöntes Gelb usw. Die Gesamtwirkung der Reproduktion kommt der des Originals so nahe, als es mit Hilfe neuester Technik nur möglich ist. — Der Preis des Blattes ist auf Feinpapier 20 M., auf imitiert Japanpapier 30 M.

Doering

LANDSCHAFTSZEICHNUNGEN LUDWIG BOLGIANOS

Eine kleine Kollektion von Zeichnungen des Professors Ludwig Bolgiano, die während zweier Oktoberwochen beim Münchener Kunstverein ausgestellt war, gewährte interessanten Einblick in das Schaffen dieses ausgezeichneten Landschafters. Sie gab die Möglichkeit, sein Talent nach einer Seite zu würdigen, die man im allgemeinen weniger bei ihm kennt, während sie doch charakteristisch für ihn ist. In den Ausstellungen des Glaspalastes, Kunstvereins usw. erscheint Bolgiano für gewöhnlich mit Gemälden von breiter Pinselführung und kraftvollem Kolorit; er erreicht damit Wirkungen, die sich des Beschauers ohne weiteres bemächtigen. Viel schwerer ist dies für die Zeichnung, sie ist in ihren Ausdrucksmöglichkeiten von vornherein eingeschränkt und muß somit innerliche Eigenschaften besitzen, die, um gewürdigt werden zu können, wieder vorzugsweise auf innerliches Verständnis und größere Abstraktionsfähigkeit des Beschauers angewiesen sind. Bolgianos jetzt in die Öffentlichkeit gebrachte Landschaftszeichnungen sind während der letzten zehn Jahre entstanden; Motive aus Bayern und Tirol überwiegen, einige stammen von Rügen, auch aus Norwegen. Am liebsten sucht Bolgiano solche, bei denen sich Landschaft und Architektur vereinen; er fand sie z. B. in Regensburg, Nördlingen, Rothenburg, Tittmoning, Donauwörth, Riedenburg, Eichstätt, Burghausen, Wasserburg, Sterzing, Riva usw. Landschaft ohne Belebung durch Menschenwerk erscheint in Bolgianos Studien aus dem Wörnitztale, Rügen usf. Ausgezeichnete Kunst der Vereinfachung kennzeichnet diese Werke; zum Vorzüglichsten gehört auf vielen von ihnen die Schilderung von Wasserspiegelungen. Ausgeführt sind die Studien mit Tusche, Kreide oder Bleistift. Daß der Kolorist auf farbige Reize nicht völlig verzichten mochte, ist erklärlich. Also hat er vieles auf getöntem Fonds gezeichnet und auch manches mit leichten Farben angelegt. Dennoch befleißigte er sich größter Zurückhaltung, derart, daß er sich vielfach darauf beschränkte, nur mit Weiß zu höhen. Gelegentlich, wie bei einer Zeichnung der Eichstätter Willibaldsburg — einem Blatte von prachtvoller Einfachheit — ist auch hiervon abgesehen. Jedes Blatt wirkt als in sich abgeschlossenes, vollendetes Gemälde, sicher und tiefgründig in seiner Charakterisierung, still und doch lebensvoll. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Dresden. Die katholische Hofkirche in Dresden soll einen Kreuzweg erhalten. Eine Kommission, deren Sitzung S. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg beiwohnte, beschloß über die Platzfrage, Ausführungsart und Wahl eines Künstlers. Man entschied sich für Malerei, die Ausführung wurde auf Vorschlag S. K. H. des Prinzen dem Maler Franz Xaver Dietrich (München) übertragen, nachdem sich die Kommission von der hohen Begabung des Künstlers überzeugt hatte, dessen letztes großes Werk, das Hochaltarbild der Himmelfahrt Mariä für die Kirche in Neustift bei Freising war.

Das Grabmal des Rechnungsrates Ch. Übelacker und seiner Tochter Maria im Waldfriedhof zu München

wurde von dem Maler Jos. Fellermeyer in Berlin mit einem Bilde »Caritas« geschmückt, das die Züge von Frl. Marie Übelacker festhält.

Am 19. Januar verstarb zu München Professor Louis Braun im Alter von 80 Jahren. Der Verstorbene, dessen Namen einst in der Entwicklungsgeschichte der Schlachtenmalerei, der er sich nach dem Kriege 70/71 mit besonderer Hingabe widmete, einen guten Klang haben wird, widmete sich seit den achziger Jahren auch der Landschafts- und Genrekunst. Zwei stimmungsvolle Gemälde in seinem Atelier zeugen noch von dieser Kunstbetätigung. In dem künstlerischen Nachlasse Brauns, eines nie Rastenden, befinden sich einige Kohle- und Bleistiftskizzen, die wie der Einzug Prinz Leopolds in Warschau, ein Kirkisen- und Tatarenlager an der Grenze und kriegsgefangene Franzosen beim Hopfenzupfen beweisen, wie sich der Künstler noch kurz vor seinem Hinscheiden mit den Eindrücken dieses Krieges auf seine Art abfand. Wenig gewürdigt wird Brauns Kompositionstalent, das ihn zur Bewältigung der figurenreichen Schlachten- und Panoramabilder befähigte. Seine treffsichere Zeichenkunst, die er mit Leichtigkeit ausführte, stellte er in früheren Jahren auch in den Dienst der Illustration.

Stadtbaurat Professor Dr. Grässel vollendete Modell und Pläne zu einer neuen protestantischen Kirche in München, die am Valleyplatz als Friedenskirche entstehen soll. Der Architekt lebte sich ganz ein in den Stil der altprotestantischen Saalkirchen. Unter Verzichtleistung auf eine Chornische stellt er hinter den Altar an die schrägabgeschnittene Wand die als Schmuckstück gedachte reichgeschnitzte Kanzel. Um nach außen den für uns gewohnten Kirchencharakter zu bewahren, benutzt er einen chorähnlichen Anbau zur Unterbringung des Konfirmandensaals und der karitativen Zwecken dienenden Räumlichkeiten. Das Innere, ein Rechteck mit abgeschrägten Ecken, erhält durch seine Schachtelform, die Kassettendecke, die verzierten Zwickel zwischen den Pfeilern und die Fassungen einen warmen Ton.

BÜCHERSCHAU

Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst 1916 von Joseph Schlecht. München, Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. (F. Bruckmann A.-G.)

Wiederum zieht Joseph Schlechts »Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst« in die Lande und erobert sich die Herzen jener, die mit ganzer Seele an heimatlicher Kunst und heimatlichem Boden hängen. Heuer ganz besonders! Nicht bloß, weil der gegenüber anderen Jahren vermehrte Umfang und reichere Bilderschmuck die ungebrochene Spannkraft des deutschen Geisteslebens auch nach dieser Richtung hin zum Ausdruck bringt, sondern vor allem deshalb, weil es die Absicht des verdienten Herausgebers ist, »künftig auch die Volkskünste mehr als dies bisher geschah, zu berücksichtigen. Unsere Wohnhäuser im Gebirge wie im Flachlande, unsere altbayerischen und schwäbischen Landkirchen, unsere kleinen Museen und Sammlungen bieten Stoff genug hierfür« (S. 22). Möchten die für dieses Mal noch etwas schüchternen Versuche, auch die Volkskunst in Schlechts Kunstkalender heimisch zu machen, von seiten der Fachleute tatkräftige Unterstützung finden! Schade, daß Max Hoefler nicht mehr lebt, er hätte dem Herausgeber für diesen trefflichen Gedanken mit beiden Händen gedankt und ihm für diesen Plan die ganze Liebe seines Herzens und die ganze Kraft seines Geistes geliehen. Ein dankenswertes Objekt für solche Bestrebungen wäre z. B. die meines Wissens nach dieser Hinsicht noch nicht ausgebeutete reichhaltige Kunstsammlung des im vergangenen Jahre verstorbenen Bezirksgeometers Staudinger in Tölz.

Unter den Beiträgen nennen wir im einzelnen den aus Phil. M. Halms Feder stammenden Artikel »Aus Belgien« (S. 3—5), der den Spuren des Kunstsinns Max Emanuels in dem nunmehr eroberten Belgien nachgeht. Von Hans Karlinger stammt »Ein romanisches Wandgemälde aus Kloster Prüfening« (S. 5—7), von Otto Hartig »Der Ehrenspiegel des Hauses Österreich« (S. 8—9). Unser ganz besonderes Interesse erregt Richard Wiebel mit seinem Aufsatz über »Irsee« (S. 12—14). Wer je einmal die Kanzel der Irseer Klosterkirche in ihrem originellen Aufbau gesehen hat, in dem wird der Wunsch lebhaft werden, es möchte doch auch in unseren modernen Kanzelbau etwas mehr Geist hineinfahren. Die Kanzel ist doch mehr als Kiste und Deckel! — Wenn übrigens der Besucher Irsees seinen Weg nicht über Leinau, sondern die alte Reichsstadt Kaufbeuren nimmt, dann entdeckt er in dem sonst an alten Kunstschätzen nicht gerade reichen Städtchen doch auch ein Kleinod: die in ihrer baulichen Anlage wie in ihrem Bilderschmuck gleich originelle Blasiuskirche. Vielleicht bringt sie der »Kalender« im nächsten Jahre!? — Vom Herausgeber selbst stammen die beiden Abhandlungen »Bernhard Strigel und Hans zu Schwaz« (S. 9—11) und »Roman Anton Boos« (S. 21). Von der in ihrer Anlage sehr alten Kirche »St. Kassian in Regensburg« (S. 19—21) berichtet J. A. Endres. Felix Mader verfolgt die Tätigkeit des »Dominikus Zimmermann in Würzburg« (S. 14—16). Ad. Feulner berichtet über die prachtvolle Klosterkirche von »Zwiefalten« (S. 16—19), ein Werk des Johann Michael Fischer. — Auf wenig Seiten viel Genuß! Das ist das beste, was man von Kunstpublikationen sagen kann.

Bamberg. Ludwig Fischer

Altfränkische Bilder 1916 mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Herausgegeben und gedruckt in der Kgl. Universitätsdruckerei H. Stürtz A.-G., Würzburg.

Im 22. Jahrgang liegt der »Altfränkische Kalender« unter welchem Namen sich die »Altfränkischen Bilder« weit über Frankens Gauen Freunde erwarben, vor, trotz allen durch den Krieg gebotenen Hemmnissen und dem Tod seines Begründers. Wie der Herausgeber im Vorwort, so gedenken auch wir schmerzlich des Todes (29. Juni 1915) des Geh. Kommerzienrats Dr. Heinr. Stürtz, der mit dem Kalender eine vorbildliche Einrichtung schuf, ohne dabei, wie es bei ähnlichen Unternehmungen meist der Fall zu sein pflegt, die geschäftlichen Interessen in den Vordergrund zu stellen. Wir freuen uns daher, die »Bilder« trotz dem Tode des Begründers durch das Verdienst Dr. Henners im alten Rahmen begrüßen zu können. Die Umschlagbilder nehmen unauffällig und doch wirksam auf die rauhe Jetztzeit Bezug in den »Segnungen des Friedens«, wie sie der Einband der Beurkundung über die letztvollzogene Wahl eines Würzburger Fürstbischofs (1795) enthalten, und einem Landsturm-Reitersmann von Anno 1814. Von dem eigentlichen Inhalt und reichen kunst- und kulturgeschichtlich interessanten Bildermaterial mögen wir vor allem auf das »ostfränkische Herzogsschwert« von ungefähr 1460 sowie die Artikel »Bayreuth« und »Creußen« verweisen. In »Aug. Geist« tauchen die Erinnerungen an die Zeit König Ludwigs I. auf, unter dessen Einfluß auch dieser Landschaftsmaler stand.

W. Z.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
XII. JAHRGANG
1. MAI 1916
HEFT 8
INHALT:
Augustin Pacher
Von
O. Doering.
von Samothrake.
Von M. Herbert.
Wandmalereien in
„Alten Kirche“ zu
Von Fr. X. Bo-
. — Carl Johann
OKT. 1915—SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE LT. LISTE
Becker-Gundahl. Von W.
Z ls. — Neue Werke von
Thomas Buscher. — René
Kuder-Ausstellung. Von
Doering. — Wiener Kunst-
schau in Berlin. Von Dr.
Hans Schmidkunz. — Ver-
mischte Nachrichten. —
Bücherschau. — 22 Ab-
bildungen im Text. —
Sonderbeilagen: Augustin
Pacher, Bayerische Diöze-
sanpatrone. Mariä Ver-
kündigung.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN





AUGUSTIN PACHER

MARIÄ VERKÜNDIGUNG

MALEREI AUF PERGAMENT FÜR EIN MISSALE

NEUE ARBEITEN VON AUGUSTIN PACHER

Von Dr. O. DOERING

(Hierzu die Abb. S. 217 bis 236)

Die Pachersche Kunst wurde schon früher in dieser Zeitschrift (durch Konrad Weiß im 4. Jahrg. S. 145 ff.) eingehend gewürdigt, und zwar damals vorwiegend nach der Seite der Glasmalerei. In einer Anzahl neuerdings fertiggestellter Werke zeigt sie sich nach Richtungen, die damals nur zum geringeren Teile, überwiegend gar nicht betrachtet werden konnten.

Von einem »großen Ornate« ist bisher eine Casula, eine Stola, eine Alba, eine Kelchdecke und eine Bursa ausgeführt worden. Bisher erst in Entwürfen existieren eine Dalmatika, zwei Pluvialien, ein Velum, Schuhe, Handschuhe und Mitra. Die Stickereien sind von den ehrwürdigen Frauen Franziskanerinnen zu Hohenwarth bei Schrobenhausen in kunstvoller Weise ausgeführt worden. Die Plattstich-Nadelmalerei ist auf herrlichem weißem Moiréestoff in vielfarbiger Seide, sowie mit Goldfäden und dergleichen gearbeitet. Die Stola ist außerdem an beiden Enden mit je einem großen Amethysten besetzt. Statt der Fransen hängen mit Gold übersponnene längliche Körper daran (von Wiedemann Söhne, Hofgold- und Silberdrahtgespinst- und Tressen-Fabrik[1]). Die Casula (Abb. S. 218 u. 219) zeigt in der Mitte ihrer Rückenfläche innerhalb eines grün abgetönten Kranzes die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. Dieses Medaillon dient als Mittelpunkt für ein großes goldgesticktes Kreuz. In seinen Winkeln sieht man je drei Cherubim, deren buntfarbige Flügel strahlenförmig auseinanderstreben. Der weiße Seitenfond ist mit feinen goldenen Ranken und schneckenförmigen Voluten überzogen. Unten sind die Symbole der Evangelisten, das Cluniacenserwappen, darunter ein Benediktinerwappen mit den Buchstaben V. I. O. G. D. und ein solches als allgemeines Ordenswappen. Die entgegengesetzte Seite der Casel zeigt durchaus ähnliche Anordnung, nur in anderer Farbengebung; innerhalb des Kranzes ist die allerh. Dreifaltigkeit durch drei verschlungene Ringe symbolisiert. Um den Hals steht der Segensspruch Benedicat vos omnipotens deus usw. Unten prangt das heutige Wappen von Kloster Scheyern. Die Casula ist mit einfarbiger grüner Seide gefüttert. Die Alba (Abb. S. 220) ist unten mit einem Streifen geschmückt, der innerhalb romanischen Rankenwerkes die Namen der zwölf Apostel nebst ihren Symbolen aufweist; die Schilder, innerhalb deren die letzteren stehen, sind abwechselnd rot und blau, die Linien in Altgold gestickt. Die kostbaren Stoffe für die sämtlichen ausgeführten Stücke sind vom Hoflieferanten Gg. Gerdeissen, Firma Schreibmayr.

Die erst entworfenen Teile stimmen nach dem beabsichtigten Material, wie in ihrer stilistischen Behandlung genauestens zu den übrigen. Die Dalmatika (Abb. S. 223 links) ist außer mit dem Benediktinerkreuze mit den Medaillonbildern von vier großen Benediktinerheiligen geschmückt, nämlich des S. Mauritius, Placidus, Rupertus und Corbinianus. Der erste hebt sich von dem Fond eines rot abschattierten Schuppenmusters ab, Rupertus von einem ebensolchen blauen. Die Hintergründe für Placidus und Corbinian sind schlicht blau, beziehungsweise pfirsichfarben. Auf vier grauen Schildern sieht man die Symbole der vier benediktinischen Gelübde: Armut, Gehorsam, Kasteiung, Beharrlichkeit. Die Achseln sind ebenfalls mit vier kleinen Schildchen belegt; sie zeigen die Namenszüge der Evangelisten, sowie die Anfangsbuchstaben des Spruches **I**n **O**mnibus **G**lorificetur **D**eus. — Von den zwei Pluvialien ist das eine an seinen zwei senkrechten Rändern mit zwiefachen Streifen besetzt; in jedem sieht man je sechs Symbole der Tugenden. Der Doppelstreifen des anderen Pluviales (Abb. S. 222) zeigt statt dessen Sinnbilder der zwölf benediktinischen Regeln. Die rote Schrift befindet sich hier auf spiralig gezeichneten breiten Bändern; ihre Rückseiten sind mit abwechselnd blauer und grüner Ornamentierung angedeutet. Auch die Schließen zeigen symbolischen Schmuck. Die Kappen der Pluvialien sind nicht, wie neuerdings sonst üblich, als feste Platten gebildet, sondern ihrem ursprüng-

[1]) Sämtliche hier genannten kunstgewerblichen Firmen befinden sich in München.



AUGUSTIN PACHER CASULA (RÜCKSEITE)
Ausgeführt von den Franziskanerinnen zu Hohenwarth bei Schrobenhausen

lichen Sinne gemäß wirklich als Kapuzen. Der Fond ist hier, wie es auch bei den Stickereien der Casula und auch bei der Dalmatika der Fall ist, mit stilisierten weiß-silbernen Wolken bedeckt. Innerhalb ihrer bilden grüne Ranken vier kreisrunde Medaillons. Das mittelste enthält bei der einen Cappa das Brustbild des hl. Benedikt, bei der andern das des hl. Gregor des Großen. Der letztere steht auf tiefblauem Schuppenfond (dieses Blau gehört mit zu den schönsten Farben der Pacherschen Skala), während der erstere von ebenso behandeltem rotem Fond sich abhebt. Die drei anderen Medaillons sind mit Blattornamenten gefüllt, ihre rote oder blaue Farbe ist der des mittleren Medaillons entgegengesetzt. Beide Kappen sollen mit hellgrüner Seide gefüttert werden. — Das Velum (Abb. 223 rechts) besitzt Stickereien an seinen beiden Enden, sowie in der Mitte. Hier sieht man das Lamm Gottes innerhalb eines grünen geflochtenen Kranzes. Ihn umgeben wieder jene stilisierten Wolken, die mit roten Blümchen belebt sind; nach außen verlaufen



AUGUSTIN PACHER — CASULA (VORDERSEITE)

Vgl. Abb. S. 218. — Text S. 217

goldene Strahlen. An beiden Enden des Velums ist je ein grünes Geranke gezeichnet. Es bildet je sechs Medaillons, und in einem jeden ist eins der Leidenswerkzeuge des Herrn dargestellt. Mehrere sind eigentümlich, in der älteren Kunst selten nachzuweisen. Hierher gehört das Medaillon mit den dreißig Silberlingen, ferner der zum Fesseln des Herrn dienende Strick, in welchem man kleine eiserne Haken eingeflochten sieht — ein Motiv, welches sich einmal in Venedig findet. Die Rute ist vom Künstler nicht als gebunden, sondern aufgelöst gezeichnet, weil man sie sonst auf einige Entfernung nicht mehr erkennen kann. — Die Mitra zeigt auf ihrer Vorderseite ein an seinen Enden mit Perlen besetztes Doppelkreuz, welches von rot geflügelten Engeln gehalten wird. Die Binde ist in Vierecksflächen geteilt, die abwechselnd mit gesticktem Ornament und mit Perlen geschmückt sind. Die herabhängenden Bänder zeigen die Gesetzestafeln des alten Bundes, sowie je ein Klosterwappen. — Die Handschuhe sind weiß; ihre Oberseite zeigt je ein

Kreuz innerhalb einer roten Wolke, die breiten Stulpen der Handschuhe sind mit Blattornamenten geschmückt. — Endlich ist der weiße Seidenfond der Schuhe wieder mit den an der Casula usw. beobachteten goldenen Ranken- und Schneckenlinien belebt, während sich bunte Streifen über die obere Fläche hinziehen.

Die gesamte Farbengebung dieses teils fertigen, teils entworfenen großen Ornates verbindet Pracht und Lebendigkeit mit höchster Vornehmheit. Das Weiß des Fonds läßt alle reiche Koloristik erst recht zu ihrer Kraft gelangen, alles leuchtet in festlicher Herrlichkeit. Die Stärke der angeschlagenen Töne ergibt sich aus zweierlei künstlerischen Erwägungen. Erstens entspricht sie dem Charakter der dem Meister vorbildlichen primitiven



AUGUSTIN PACHER — ALBA, STOLA, MANIPEL

Text S. 217



AUGUSTIN PACHER KELCHVELUM

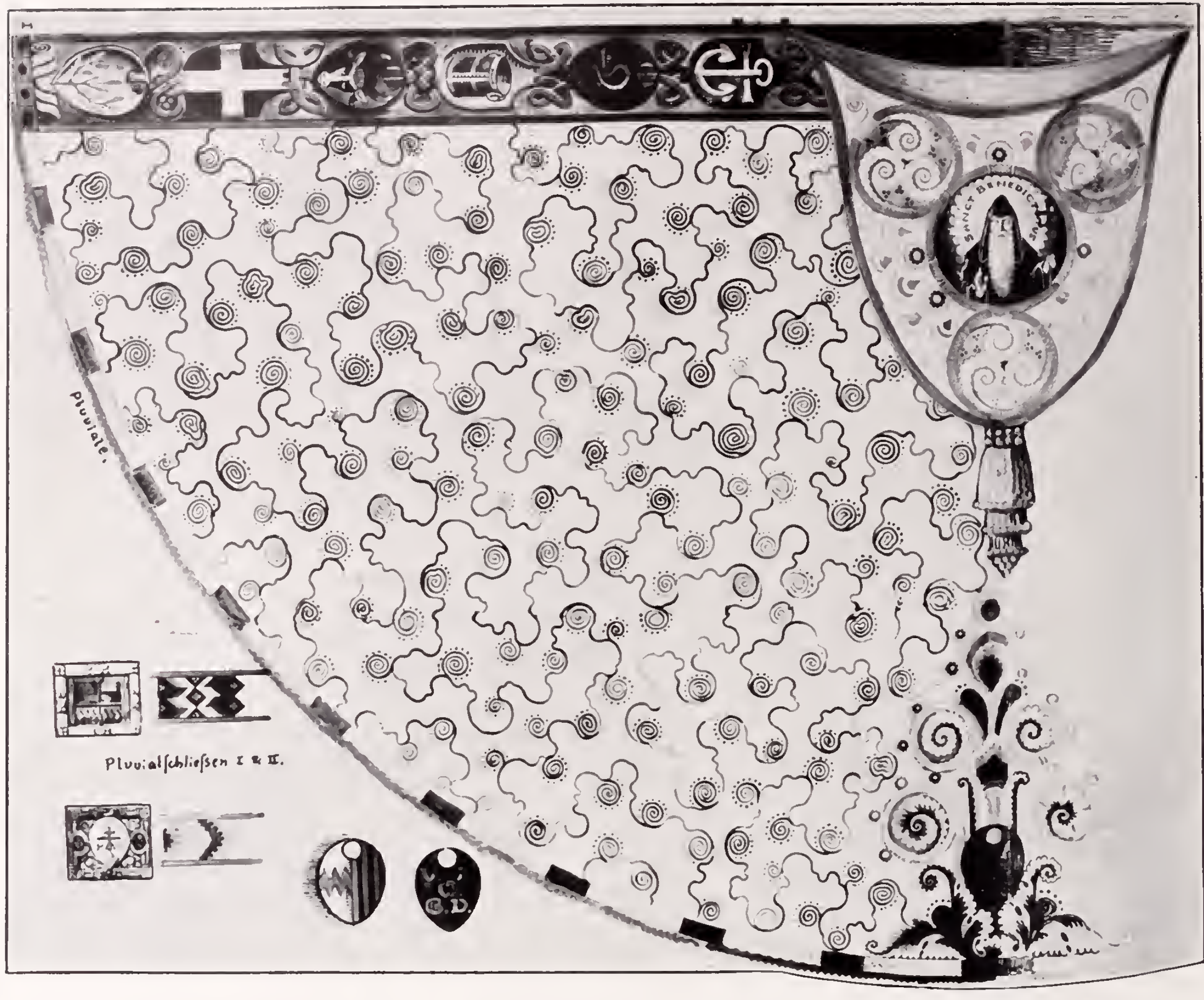
Vgl. im X. Jg., S. 148, die dazugehörige Bursa

und romanischen Kunst; hierüber wird unten noch ein Wort zu sagen sein. Zweitens war die Rücksicht auf kraftvolle, nicht leicht zu überwindende Fernwirkung maßgeblich. Hieraus folgte auch die Einfachheit sowohl der Hauptlinien, wie im einzelnen die der Abschattierungen. So sind z. B. bei den Gesichtern die Lichter und Schatten kräftig und flächig voneinander abgesetzt, und fließen nicht etwa sanft ineinander über. Sie behalten auf die Art eine charaktervolle Herbigkeit. Übrigens kommt dies auch der Technik bei der Ausführung entgegen. Zu begrüßen ist es, daß der kirchlichen Stickereikunst einmal eine Aufgabe von solchem Umfange und Werte geboten wird. Die Wirkungen dürften nicht ausbleiben.

Zeigt sich mit diesen Dingen Pacher als Beherrscher der Paramentik[1]), so tritt er uns mit den nunmehr zu betrachtenden Werken als bedeutsamer Meister auf dem Gebiete der Juwelierkunst entgegen. Wir sehen einen Kelch, eine Platte mit zwei Meßkännchen und ein Meßbuch. Das letztere wird uns den Künstler auch als Miniaturmaler ersten Ranges würdigen lassen.

---

[1]) Vgl. die Abb. im X. Jahrg. S. 142 ff.

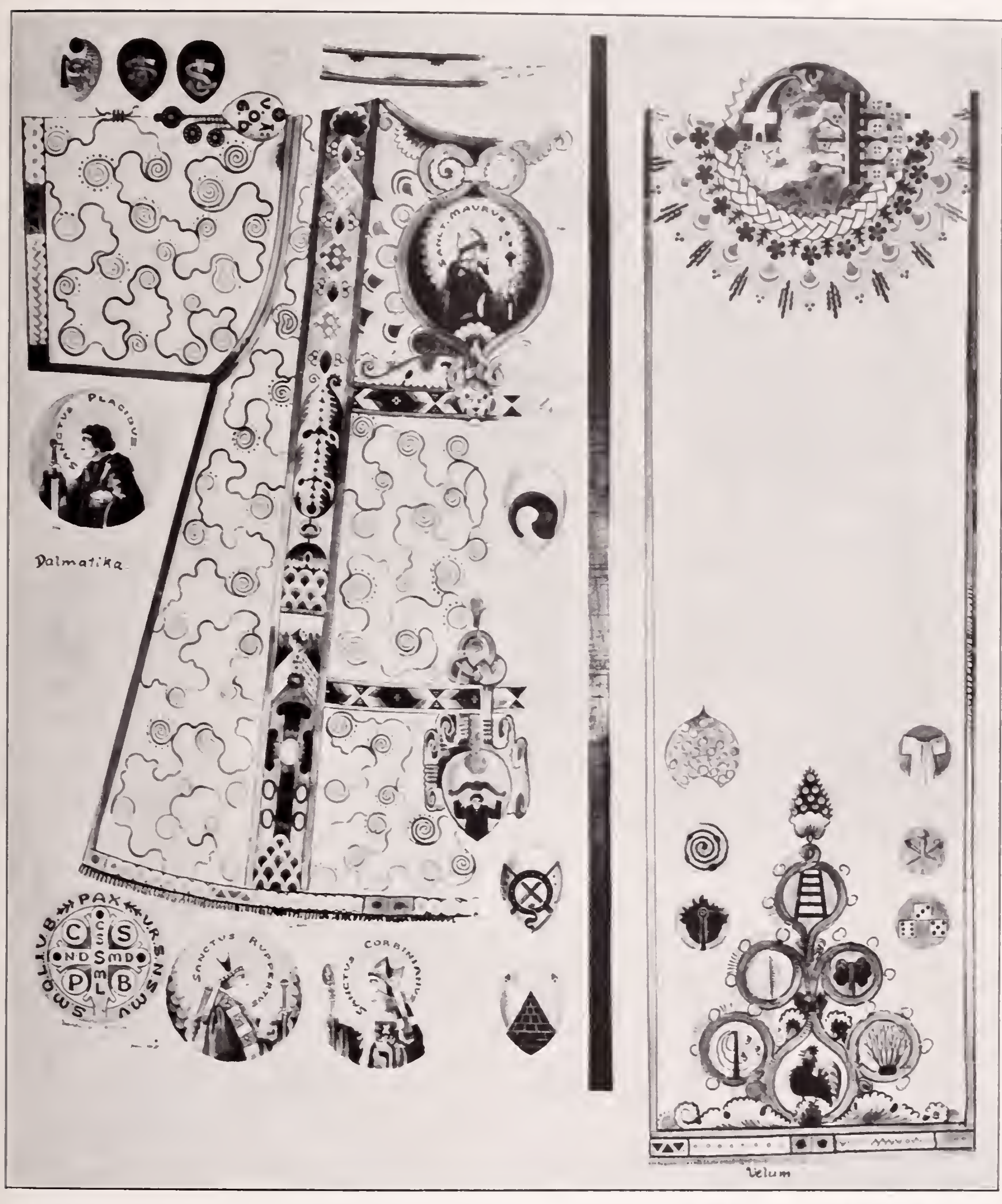


AUGUSTIN PACHER ENTWURF ZU EINEM PLUVIALE

Text S. 217

Der Kelch (Abb. S. 224) ist 0,23 m hoch, hat oben einen Durchmesser von 0,14, am Fuße von 0,17 m. Er besitzt die schlichte Grundform der Kelche romanischer Zeiten, also einen kreisrunden Fuß, der über einen Sockelreifen mit starker Verjüngung emporstrebt, und eine halbkugelige Kuppa. Zwischen beiden befindet sich der kugelförmige Nodus. Die beiden ersteren Teile sind aus vergoldetem Silber, der letztere besteht aus einem Stücke Rosenquarz, die Verbindung mit Fuß und Kuppa ist durch Metallbänder hergestellt, die oben und unten von je einem Perlstabe begrenzt sind. Die belebenden Ornamente der Kuppa zeigen Formen in der zuvor charakterisierten Art. Die aufsteigende Fläche des Fußes ist durch senkrechte Streifen in drei Abschnitte geteilt, deren Relief- und Edelsteinschmuck zur Symbolisierung von Glaube, Hoffnung und Liebe dienen. Der erstere wird charakterisiert durch die Halbfigur des hl. Benedikt, zur Zierde dienen Amethyste; als Symbol der Hoffnung erblicken wir die hl. Maria, als Schmuck sind Malachite verwandt; die Liebe verkörpert sich in Christus und in der Reinheit von Opalschmuck. Um den Sockelreifen läuft eine Inschrift. Eine weitere Inschrift ist auf einer Silberplatte angebracht, welche innerhalb des Fußes eingelassen ist und verhindert, daß man in diesen, wie sonst so gewöhnlich und so häßlich, gleichsam als in einen Trichter hineinschauen kann.

Das Wasser- und das Weinkännchen sind aus Stücken von Elefantenzähnen gearbeitet, die in vergoldetes Silber gefaßt sind (Abb. S. 225). Die Oberfläche des Elfenbeines ist ungebleicht geblieben, und erfreut darum durch zarten warmen Ton, mit dem die Goldfarbe des Metalls prachtvoll harmoniert. Das letztere zeigt Bearbeitung in höchst selbständig empfunden Formen voll tiefer Bedeutung. Der Deckel erinnert an eine Rundkirche mit Ap-



AUGUSTIN PACHER — ENTWÜRFE FÜR DALMATIKA UND VELUM

Text S. 217 und 218

siden und hochstrebender Kuppel; die Dächer dieser Architektur zeigen Falten, ähnlich jenen bei dem großen Reliquiar des Welfenschatzes, bei diesen Kännchen aber gemäß dem kleinen Maßstabe des Gegenstandes zahlreicher und zierlicher. Am merkwürdigsten sind die Henkel, welche in der stilisierten Form eines Elefantenkopfes mit langem, unten schneckenförmig aufgerolltem Rüssel gezeichnet sind. Diese Henkel, wie auch die elfenbeinernen Körper der Kannen, deuten auf die mittelalterliche Anschauung, welche in dem Elefanten das Symbol der Reinheit und Stärke erblickte. Das Elefantenmotiv kehrt auch an den Griffen



AUGUSTIN PACHER KELCH

Ausgeführt von Max Strobel (Firma Sanktjohannser). — Text S. 222

der Schale wieder, auf welcher die Kännchen stehen. Sie besteht aus vergoldetem Silber, die Ränder sind mit Rauchtopasen und Katzenaugensteinen geschmückt.

Das Meßbuch (Abb. S. 226 ff.) besitzt eine Höhe von 0,42 m bei einer Breite von 0,32 m. Der Deckel besteht aus weißem Schweinsleder und zeigt vorn und hinten reichsten Schmuck. Er überdeckt die Vorderseite vollständig; die Rückseite zeigt ein groß durchbrochenes geometrisches Motiv, welches für die Wirkung des Leders umfangreiche Flächen freiläßt. Dieser Schmuck besteht aus vergoldetem Silber, das wieder aufs feinste bildnerisch ausgearbeitet ist. Die Vorderseite zeigt in der Mitte ein vertieftes längliches Achteck, innerhalb dessen Jesus als Weltrichter auf dem Regenbogen thront, während die Erde seiner Füße Schemel ist. Unten bildet der Sternhimmel, oben strahlendes Licht den Hintergrund. In den Zwikkeln des Deckelvierecks befinden sich die Symbole der vier Evangelisten, getrennt durch ebenso viele Rechtecke. Die Namen stehen in der Leibung des Achtecks. Die Rechtecke sind mit Edelsteinen besetzt, in der Mitte jedesmal mit einem Lapislazuli, ringsum Amethyste und Chrysoprase. Auf den Flügeln der vier apokalyptischen Wesen sind augenartig je neun Opale mit einem in jeden eingeschliffenen Blutstein verstreut. Außerdem schmücken die Vorderseite des Deckels noch Smaragde, Mondsteine, Rubine, Brillanten. Der Regenbogen besteht aus translucidem Zellenschmelz in feinen Silberfäden, das Meer aus kleinen Stückchen Malachit. Die Heilandfigur hat der Bildhauer Christian Winker nach Pacherschen Entwürfen modelliert und in Elfenbein geschnitten. Die Rückseite des Deckels zeigt in ihren vier Winkeln je ein Rechteck, besetzt mit einem von Strahlen umgebenen Amethysten. Zwischen diesen Flächen und den Mittelpunkten der vier Seiten sind Verbindungslinien durch flache zweiteilige Stäbe hergestellt. Ein ovaler Kranz in der Mitte umgibt den Namen Christi. — Bei allen hier beschriebenen Stücken ist die Metallarbeit außerordentlich fein, bis in die zartesten Einzelnheiten ist alles mit größter Delikatesse ausgearbeitet. Man sehe z. B. die Elefantenrüssel, die Flügelfedern der apokalyptischen Tiere, die Lichtstrahlen hinter Christus, überhaupt alles, was subtile Arbeit erfordert und dabei doch des großen Zuges nicht entbehren darf. Diese Metallarbeiten sind von Max Strobel, Inhaber der Hofgoldschmiedefirma Sanktjohannser und dem Bildhauer und Ziseleur Florian Zängl. — Schlägt man den Codex

auf, welcher durch den Buchbindermeister Heinrich Hutmacher gebunden ist, so findet man statt des Vorsatzpapieres graue Moiréseide. Innen bewundert man eine Anzahl von Pergamentblättern, die mit kunstvollen Handmalereien bedeckt sind. Zum Schutze der Miniaturen dient jedesmal ein Stück glatten grauen Seidenstoffes. Aus grauer Seide sind auch die sechs Bänder, die als Lesezeichen dienen und unten mit je einer kleinen Edelsteinkugel in den symbolischen Farben von Glaube, Liebe und Hoffnung besetzt sind. Die Mehrzahl der Buchblätter besteht aus Papier; sie sind mit den zur hl. Messe gehörigen Texten bedruckt und zwar unter Benutzung großformiger Lettern, bei denen es keinen Unterschied feiner und starker Linien gibt, und die also auch von einem Kurzsichtigen leicht gelesen werden können. Den gedruckten Textblättern fehlt es nicht an Handmalereien, außerdem ist jede wichtige Initiale, jeder Schlußstrich usw. mit der Hand gemalt und keins wie das andere.



AUGUSTIN PACHER MESSKÄNNCHEN
Ausgeführt von Max Strobel und Chr. Zängl
Text S. 222

Von den erwähnten ganzseitigen Miniaturen schildert die erste die Verkündigung (Abb. I, Sonderbeilage). Die Wohnung Mariens ist nur angedeutet; der Hintergrund des Bildes ist ganz erfüllt durch die unendliche Menge der Strahlen, welche von dem Verkündigungsengel ausgehen. Über seinem Haupte schwebt die Taube des Hl. Geistes. Um den Hals trägt er einen kreuzförmigen Schmuck, bestehend aus den Symbolen der allerheiligsten Dreifaltigkeit und einem Perlengehänge. Am Fuße des Bildes verbreiten sich die Äste des Apfelbaumes, von dessen Früchten das Ureltern-



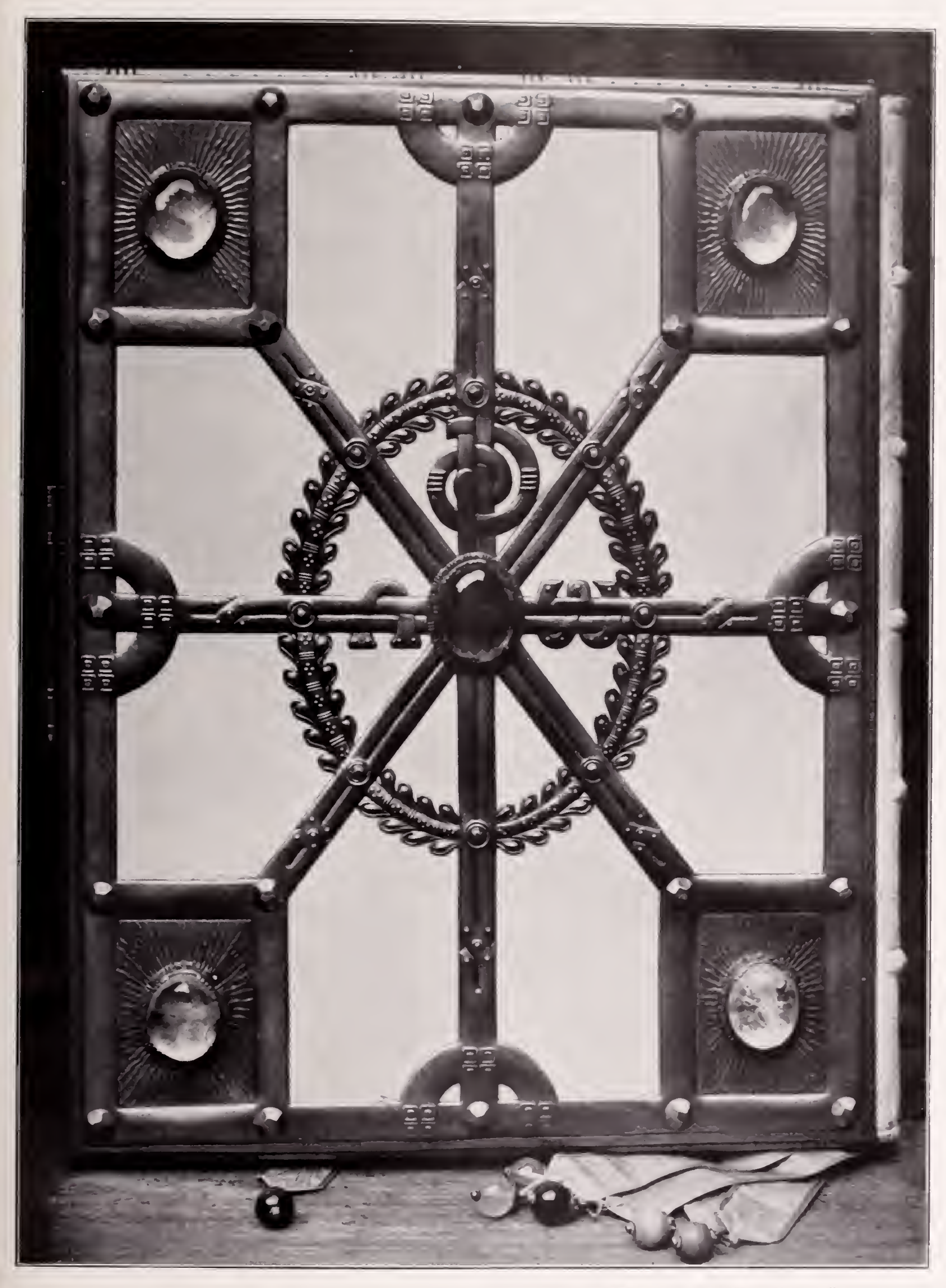
AUGUSTIN PACHER TELLER ZU DEN MESSKÄNNCHEN



AUGUSTIN PACHER — MESSBUCHEINBAND (VORDERSEITE)

Die Christusfigur ausgeführt von Christian Winker, das übrige von Max Strobel und Christian Zängl (München)

Text S. 224



AUGUSTIN PACHER MESSBUCHEINBAND (RÜCKSEITE)

Ausgeführt von Max Strobel, Inh. d. Firma Sanktjohannser, und Christian Zängl (München)
Text S. 224

paar im Paradiese, Gottes Gebote zuwider, aß. Man sieht die beiden entfliehen, während ein Unwetter die Blätter des Baumes abreißt, und um seine Wurzel und durch den zerborstenen Stamm die Schlange sich windet. Schön gezeichnet ist die Einrahmung des Bildes, anmutig der scheinbar plastische Figurenschmuck daran, auch die Reihe der oben überschauenden Engelköpfchen. Die Verkündigung, wie jedes der folgenden Bilder, ist auf eine hauptsächliche Farbenwirkung gestimmt. Bei dem ersten überwiegt das Grün der Hoffnung, es leuchtet in den Strahlen, die von dem Engel ausgehen; die Taube schwebt in violettem Lichte, während Marias Kleid fein abgetöntes Hellblau zeigt.

Durchaus abweichend wirkt das zweite Bild, die Kreuzigung (Abb. S. 229). Der Künstler ist dabei einer Anregung gefolgt, die er durch die Visionen der Katharina Emmerich erhalten hat. Sie berichtet, bei der Kreuzigung sei die Luft von einem rötlichen Nebel erfüllt gewesen. Pacher hat das dankbare Motiv für sich benutzt und durch die Zusammenstellung von Rot und Schwarz eine seltsame koloristische Wirkung erreicht, welche durch ihren mystischen Zauber tiefen Eindruck auf das Gemüt ausübt. Die Auffassung der Figuren ist völlig anders als bei der Verkündigung. Dort Milde und Lieblichkeit, hier eine Herbheit, welche jener der Grünwaldschen Kreuzigung am Isenheimer Altare verwandt ist, aber für unser Empfinden noch darüber hinausgeht. Mit rücksichtslosem Naturalismus ist der Christuskörper geschildert; der Künstler scheute sich nicht vor geradezu grausamer Wiedergabe des von den Wunden niederströmenden Blutes, der vom Blutgerinsel rot gefärbten Haare, des abgezehrten, schmählich mißhandelten Körpers, der zusammengekrampften Finger. Und doch schwebt über dem Ganzen die Hoheit, die künstlerische Verklärung, welche den Gekreuzigten nicht als Menschen, sondern als Gottmenschen erkennen läßt. Seine Figur allein tritt mit völliger Klarheit hervor. Etwas weniger deutlich sind Maria und Johannes, noch weniger Magdalena, während der Hauptmann schon vom rötlichen Nebel umwoben ist, und die Figuren der Feinde Christi sich darin nur noch mit Mühe erkennen lassen. In der Umrahmung wiederholt sich das schon bei den Meßkännchen beobachtete Elefantenmotiv. Oben knien zwei Engel, welche den Anblick des Sterbens Christi nicht ertragen können und ihr Antlitz abwenden.

Das dritte Blatt gilt der Verherrlichung der Erzdiözese München-Freising (Abb. Sonderbeil. nach S. 232). Oberhalb der Wappen der Erzdiözese (mit dem Mohren), sowie der Bistümer Augsburg (links vom Beschauer), Passau (mit dem Wolfe) und Regensburg (rechts) thront der Diözesanheilige St. Korbinian. Hinter ihm, oberhalb des Kapitäls einer Säule erscheint die Himmelskönigin mit dem Kinde. Der große Baum, welcher hier den Hintergrund bildet, ist eine Erinnerung an jene Linde in Freising, welche St. Korbinian, der Hauptpatron der Erzdiözese, selbst gepflanzt haben soll, und die vor jetzt etwa zehn Jahren durch frevlerische Hände in Brand gesteckt wurde. Das Bild des hl. Korbinian ist der Mittelpunkt eines hufeisenförmigen Rahmens, der unten breit ist und oben sich schmal zwischen dem Laube des Baumes verliert. Dieser Rahmen umschließt in sechs Medaillons Büsten von fünf Heiligen, den weiteren Patronen der Erzdiözese, und einem Engel. Den letzteren sieht man links oben, unter ihm folgen St. Nonnosus und St. Alexander; rechts sieht man von oben nach unten St. Justinus, St. Sigismundus und St. Lambertus. In der von diesem Rahmen freigelassenen Fläche unter und hinter dem Baume sieht man links Freising, dabei unten den Bären des hl. Korbinian, rechts München mit den Türmen der Frauenkirche und der Kirche St. Peter. Die unterhalb des ganzen Bildes befindliche Inschrift ist in demselben Charakter gehalten wie die Druckschrift des Buches.

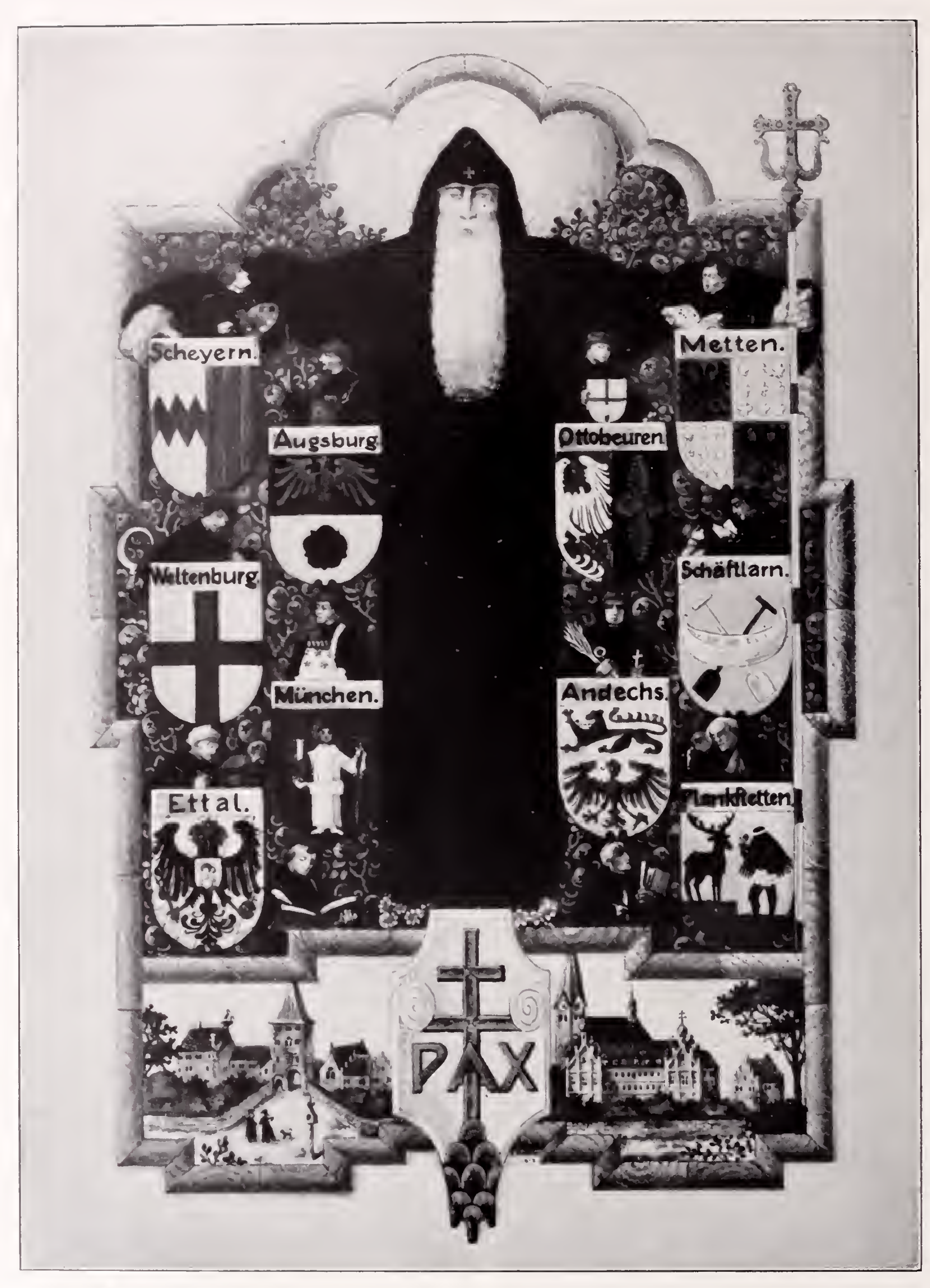
Es folgt das »Benediktusblatt« (Abb. S. 230). Der Heilige, ein ehrwürdiger Greis mit langwallendem Barte, steht in seinem schwarzen Gewande hoch aufgerichtet. Während er in der Linken den eigentümlichen Benediktusstab hält, breitet er beide Arme über die Wappen der zehn bayerischen Benediktinerklöster. Über jedem Wappen sieht man die Halbfigur eines Mönches, dessen Beschäftigung jene ankündigt, welche für das betreffende Kloster vorzugsweise bezeichnend ist: für Scheyern ist es die Malerei, für Augsburg der Unterricht, für Weltenburg die Landwirtschaft, für München die Seelsorge, für Ettal die Wissenschaft, für Metten der Gesang, für Ottobeuren die Kunst, für Schäftlarn der Unterricht, für Andechs die Zwangserziehung, für Plankstetten die Frömmigkeit. Alle diese Wappen und Figuren stehen vor einem Hintergrunde von goldenen Früchten, den Sinnbildern der Arbeitserfolge des Benediktinerordens. Unten erblickt man rechts und links von dem Ordenswappen das Kloster Scheyern, wie es ehemals aussah, nach einem alten Stiche gemalt.

Von den nunmehr sich anschließenden gedruckten Blättern (ausgeführt von der



AUGUSTIN PACHER — JESU TOD AM KREUZE

Malerei auf Pergament im Missale. — Text S. 228



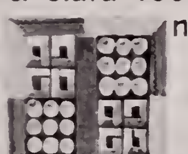
AUGUSTIN PACHER — HL. BENEDIKTUS

Malerei auf Pergament im Missale. — Text S. 228



ORDINARIVM MISSÆ.

Sacerdos paratus cum ingreditur ad Altare, facta illi debita reverentia, ſignat ſe ſigno Crucis a fronte ad pectus, & clara voce dicit:

n nomine Patris, & Filii, & Spiritus ſancti, Amen.

Deinde iunctis manibus ante pectus, incipit Antiphonam. Introibo ad altare Dei.

Ministri R. Ad Deum qui laetificat juventutem meam.

Poſtea alternatim cum miniſtris dicit ſequentem Pſalmum.

Judica me Deus, & diſcerne cauſam meam de gente non ſancta: ab homine iniquo & doloſo erue me:

Quia tu es Deus fortitudo mea: quare me repuliſti, & quare triſtis incedo, dum affligit me inimicus?

AUGUSTIN PACHER — MESSE PAPST GREGORS D. GR.

Malerei auf Papier zu Beginn der Messe. — Text S. 232



AUGUSTIN PACHER DAVID

Malerei zu Beginn der Präfationen. — Text unten

Hübschmannschen Hofbuchdruckerei, Inhaber H. Schrödl) ist das erste mit einer zum Introitus passenden gemalten Vignette geschmückt, welche in der schönen Farbenstimmung rot und zart lila die Messe Gregors d. Gr. darstellt (Abb. S. 231). Die Praefationen werden eingeleitet durch David, welcher vor Gott die Harfe spielt; die Farbendominante ist Blau (Abb. oben). Als Eingangsbild des Canon Missae dient die Darstellung Christi als Keltertreter; Engel fangen das aus der Kelter strömende Blut auf (Abb. S. 233). Als Schlußvignette schuf der Künstler ein Sinnbild der vier Gelübde des Benediktinerordens (Abb. S. 234). Auf grau und schwarz behandelten Wappenschildern ist angedeutet der Gehorsam durch einen Mönch mit einem Joche, die Armut durch ein leeres Füllhorn, die Keuschheit durch Geißel und Bußgürtel, die Beharrlichkeit durch eine Pyramide, welche von Stürmen angeblasen wird. Als bedeutungsvolle Zierde der Vignette dient ein Kranz aus einem Distelzweige als Symbol der Entsagung.

Wiederum erscheint ein großes, ganzseitig bemaltes Pergamentblatt (Abb. S. 235). In völlig herrschender grüner Farbenstimmung ist ein Engel gemalt, dessen Flügel gleich einem leichten Gespinste sich ausbreiten. Er hält einen



AUGUSTIN PACHER

BAYERISCHE DIÖZESANPATRONE

MALEREI AUF PERGAMENT FÜR EIN MISSALE





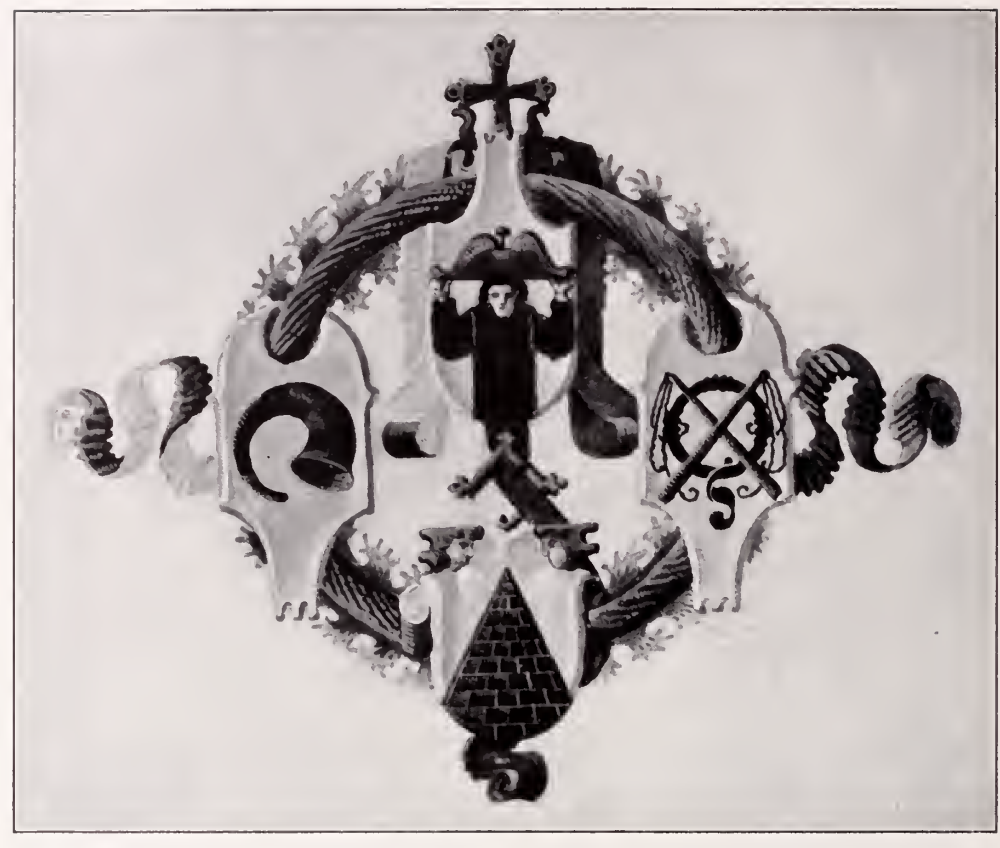
CANON MISSÆ.

Sacerdos extendens, elevans & jungens manus, elevans ad coelum oculos, & ſtatim demittens, profunde inclinatus ante Altare, manibus ſuper eo poſitis, dicit:

Te igitur, clementiſſime Pater, per Jeſum Chriſtum Filium tuum Dominum noſtrum, ſupplices rogamus, ac petimus, Osculatur Altare, uti accepta habeas, & benedicas, Jungit manus, deinde ſignat ter ſuper oblata, haec † dona, haec † munera, haec † ſancta ſacrificia illibata, Extenſis manibus proſequitur: in primis, quae tibi offerimus pro Eccleſia tua ſancta catholica: quam pacificare, cuſtodire, adunare, & regere digneris toto orbe terrarum: una cum famulo tuo Papa noſtro N. & Antiſtite noſtro N. & omnibus orthodoxis, atque catholicae, & apoſtolicae fidei cultoribus.

AUGUSTIN PACHER — CHRISTUS TRITT DIE KELTER

Malerei zu Beginn des Kanons. — Text S 232

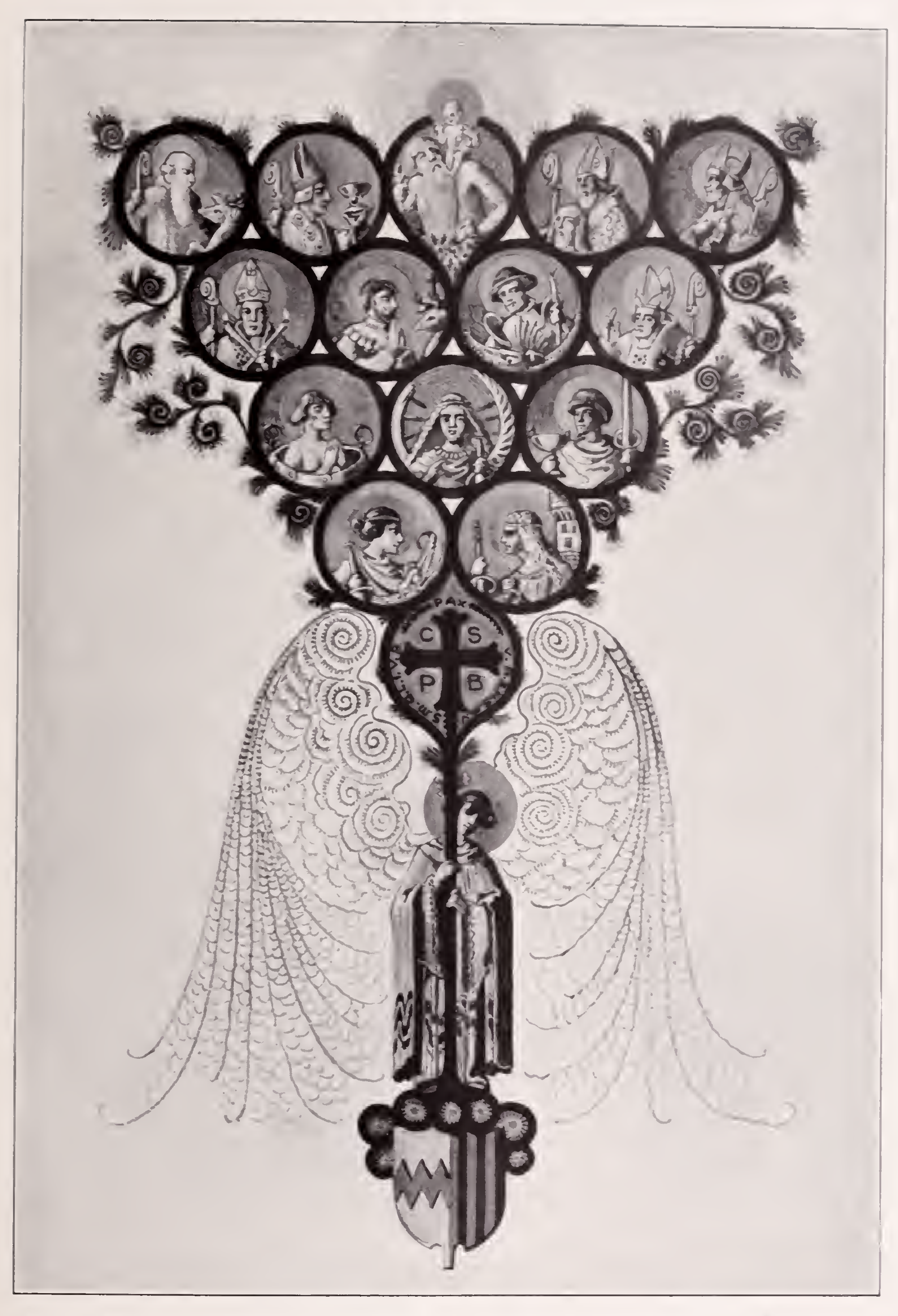


AUGUSTIN PACHER DIE VIER GELÜBDE DES BENEDIKTINERORDENS
Zum Schluß der Messe. — Text S. 232

Baum, in dessen Ästen die Köpfe der hl. vierzehn Nothelfer, ein jeder in einem Medaillon, mit höchster Zierlichkeit gemalt sind. Unten sieht man das Benediktuskreuz. Den Beschluß bildet ein Blatt mit einer Textschrift und der Darstellung des hl. Michael, in prachtvollem Kolorit von oben nach unten aus tiefem Blau bis in zartes Grün übergehend (Abb. S. 235).

Wir haben die Überschau über die neuesten Pacherschen Werke beendet, mögen aber nicht davon scheiden, ohne uns über ihre künstlerische Art und Bedeutung Rechenschaft zu geben.

Die neuen Paramenten-Entwürfe Pachers bewähren die alten Vorzüge bei noch weiter gehendem Reichtum. Bei ihnen, wie bei den Metallgegenständen und bei den Miniaturen geht der Künstler auf die Erreichung durchaus verschiedenartiger Zwecke aus; für einen jeden davon hat er seinen eigenen Stil, in welchem gewisse Grundgedanken zwar wiederkehren, während doch die Durchführung schon mit Rücksicht auf die Verschiedenheit der Materialien jedesmal durchaus individuell bleibt. Er weiß den Bedingungen der Textilkunst ebenso vollkommen und in hohem Grade selbständig gerecht zu werden, wie jenen der Metalltechnik und der Kleinmalerei. Bei der letzteren hat er sich vollkommenste Freiheit bewahren können, bei den beiden anderen war er durch die traditionelle Form der zu schaffenden Gegenstände bis zu einem gewissen Grade gebunden, aber nur so weit, wie ein Künstler dieser Art sich eben binden läßt. Innerhalb der gegebenen Grenzen bewahrt er sich völlige Unabhängigkeit. So sind bei dem Ornate die Stickereientwürfe durchaus neuartig, nur für den flüchtigen Blick älterer Art ähnlich. Hier, wie bei allen Gelegenheiten, wo es auf die Bewältigung dekorativer Aufgaben ankommt, folgt Pacher der Auffassung, zu der er sich durch eingehendes Studium durchgearbeitet hat. Er erkennt in den Ornamenten unserer romanischen Epoche Gedanken, welche unmittelbar aus dem natürlichen Stilempfinden primitiver Zeiten und Völker in das der Kulturwelt sich hinübergerettet haben, einer Kulturwelt, die sich trotz des Hochstandes ihrer geistigen Entwicklung doch ursprüngliches, natürliches Empfinden zu bewahren verstanden hatte. Die Ornamentik der sogenannten Naturvölker bietet ihm also nicht nur Parallelen zu dem, was die romanische Kunst zu zeichnen liebte,



AUGUSTIN PACHER DIE 14 NOTHELFER

Malerei auf Pergament im Missale. — Text S. 234



AUGUSTIN PACHER — HL. MICHAEL

Im Missale. — Text S. 232

sondern außerdem eine Unmenge von Motiven, welche von jenen mittelalterlichen Künstlern ohne weiteres, als ihrem Geiste zusagend, übernommen worden wären. Mit jenem Schatze, der weite Möglichkeiten eröffnet, waltet Pacher in vollkommen freier Art, er verwendet ihn, modelt ihn, durchdringt ihn mit neuem Geiste, so wie die jeweilige Aufgabe es wünschenswert erscheinen läßt. So beweist er, daß seine Kunst, die er im 20. Jahrhundert übt, ihre Wurzeln in jenem Boden echter Ursprünglichkeit stecken hat, aus dem allein Neues, Lebensfähiges sich entwickeln kann. Die technische Durchführung aller Werke, die wir betrachteten, erwies sich uns als staunenswert fein. Ganz besonders gilt dies von der Technik der Miniaturen. Die in allen diesen Arbeiten lebende und wirkende reiche Phantasie geht ihre eigenen Wege, die keine Abwege sind, denn sie führen dorthin, wo seelische Vertiefung, wo lyrische, dramatische Stimmungen und wo die Innigkeit echter Religiosität daheim sind. Mit seiner Vorliebe für Symbolisierung erreicht Pacher, daß er auch feinste Gedanken auszusprechen vermag, die sich der eigentlichen bildlich-gegenständlichen Wiedergabe entziehen. Hier helfen ganz wesentlich die geheimnisvollen Ornamente, die Farben, die Edelsteine, die Wahl der Materialien überhaupt. Nichts ist bei ihm unnütz, nichts wird geformt oder gemalt, ohne daß es etwas Bestimmtes aussprechen soll. Bei dem Missale, welches unter den betrachteten Gegenständen die größte Vielseitigkeit besitzt, ist auf diese Art jeglicher Zweck erreicht, der erzählende, der lehrende, der erhebende, der mystisch-andeutende. Bei Pachers Miniaturen wird niemand darauf kommen, kunstgeschichtliche Vergleichungen anstellen zu wollen; in der Auffassung, wie in der Ausführung könnte man sie als Anfänge eines neuen Miniaturstiles ansehen, wenn die persönliche Art, aus der sie hervorgegangen, die Vererbung und Weiterentwicklung nicht vorweg unwahrscheinlich machte.

NIKE VON SAMOTHRAKE

In ihren Flügeln rauscht der kühne Sieg,
Der Sturm des Ozeans, der Braus der Schlachten.
Und weit ausschreitend preist sie laut den Mut,
Den Stolz der Taten und das Todverachten.
Hell kündet sie mit der Posaune Stoß
Vom hohen Fels, warum es wert zu leben,
Ihr windzerpeitschtes, flatterndes Gewand,
Scheint in des Himmels Wolken sie zu heben.

M. Herbert

VERONA

I.

Die Gärten von Verona sind versteckt,
Des Marmors Wunden heilen Rosenfluten
An Bild und Säule üppig aufgereckt
Die Purpurkelche ihren Traum vergluten.
Neptun, der seinen rost'gen Dreizack hält,
Thront über dem geborst'nen Wasserbecken.
Olympisch Lachen aus versunkner Welt,
Wenn schlanke Nymphen die Tritonen wecken.
Lorbeergesträuch sich mit Zypressen eint
Und flicht dem toten Ruhme dunkle Kronen.
Im Grasgeschling die blut'ge Träne weint
Ein Buschen liebesroter Anemonen.
Gemäuer unter Eppichs Schutz verträumt!
Ist hier die Laute Romeos erklungen?
Und wo der Mandelbaum in Jugend schäumt,
Ward alter Haß durch sel'ge Lieb bezwungen?

II.

Verwittert der Palazzi weiße Pracht,
Vor Säulenfenstern rohe Bretterladen,
Im goldnen Saale brütet schwere Nacht,
Die Trauer wandert unter den Arkaden.
Die von der Scala heben trotzig hoch
Befehlend ihres Monuments Fialen,
Als sollte alles Volk der Nachwelt noch
In Ehrfurcht zitternd ihnen Steuer zahlen,
Und Bilder leben in der Dämmerung
Uralter Kirchen ihren Rausch der Farben.
Sie blieben wie die Morgenröte jung,
Ob auch Geschlechter kamen und verdarben.
Auf seinem Sockel steht Firenzes Sohn,
Der in Veronas Mauern Gast gewesen,
Auf fremden Treppen — O, wie lange schon,
Ist er von seiner Fremdheit Qual genesen.

III.

Mich treibt es hin zu Fra Giocondos Bau,
Der stolzen Linien edles Spiel zu grüßen
Und meine enge Seele treibt die Schau
So strenger Kunst zu Alighieris Füßen.
Ward je ein Tor so wunderbar geziert
Als des Palastes schöne Eingangspforte?
Hier bebt die Heil'ge, die den Herrn gebiert,
In sich gebeugt vor dem Verkünd'gungswerk,
Die fromme Jungfrau, die ihr Antlitz neigt,
Befehle des Gebieters zu empfangen.
Derweil die Scham des jungen Mädchens steigt
In ihre weichen zuchtgewohnten Wangen.
Du hehrer Engel — Paradieses Traum —
Dir naht mein Herz, der Botschaft Heil zu hören,
Herabgetragen in der Erde Raum —
Verwehter Klang aus Cherubinenchören.
Maria, Mutter — Jungfrau benedeit
Inmitten aller Weiber du die eine,
Ganz eingetaucht in Himmelsseligkeit,
Ganz überstrahlt von deines Gottes Reine.

M. Herbert



NEUAUFGEDECKTE WANDMALEREI IN DER ALTEN KIRCHE ZU GARMISCH
Text unten

DIE WANDMALEREIEN IN DER »ALTEN KIRCHE« ZU GARMISCH

Von FRANZ X. BOGENRIEDER, Garmisch

Mit drei Originalaufnahmen von A. Adam, Buchdruckereibesitzer in Garmisch[1])

Nach einem Umlauf von zwei Jahren hat die Garmischer »alte Kirche« im September vorigen Jahres neuerdings ein großes Stück des farbenreichen Kleides vorgekehrt, das sie in vergangenen Jahrhunderten trug.

Diesmal wurden die Flächen an der Ostwand (links und rechts vom Chorbogen über den beiden Seitenaltären) sowie rückwärts unter der Empore an der Westwand der Kirche bloßgelegt. Auch hier kamen reiche Malereien aus der Früh- und Hochgotik und aus der Frührenaissance ans Licht.

Teile von Fresken aus den Jahren 1330—1350 hatten sich schon vor Jahrhunderten hinter den rechten Seitenaltar geflüchtet und sind dort jeder Übermalung glücklich entronnen: Christus am Kreuze, zu seiner Seite in frühgotischen, primitiven Schreinen St. Magdalena und St. Margaret.

In die gleiche Zeit gehört der frühgotische Wimperg, der im Gewande des hl. Andreas um eine Schicht von einem Zentimeter tiefer als die erste Apostelserie zutage getreten ist.

[1]) Vergl. dazu Christl. Kunst X, 3, S. 73 ff.

Demnach war wohl die ganze Ostwand bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bemalt worden und jene Kreuzigungsgruppe ersetzte augenscheinlich einen Altaraufbau.

In den Jahren 1420—1440 ist darüber die frühere der beiden Apostelserien entstanden, der dann 100 Jahre später die zweite in anbrechender Renaissanceart folgte.

Während die Malereien an der Epistelseite noch sehr gut erhalten sind (Abb. S. 239) zeigt die Evangelienseite durch den Versuch, von der zweiten Malperiode möglichst viele Farben zu retten, ein dem Laien vielfach unverständliches Bild (Abb. S. 238).

Die Vorwürfe beider Perioden sind einfach und für jene Zeit gewohnt: der richtende Christus sitzt inmitten seiner Apostel. Diese stehen in dunkel grundierten Nischen, die durch eine gefällige Architektur zu einem Säulengang verbunden sind. Ihr Gesicht mit den großen Augen ist ausdrucksvoll, das Gewand, das in schlanker Schönheit an ihren Gestalten niederfließt, reichgemustert.



NEU AUFGEDECKTE WANDMALEREI IN DER ALTEN KIRCHE ZU GARMISCH

Text S. 238 und unten

Bewegter sind die Bilder zu ihren Füßen: Auferstehung und Gericht, die Erfüllung der Heilandsworte bei Matth. 25, 34. 41.

Rechts vom Richter die Auferstehung der Guten und ihr Einzug in das Reich der Seligen. Petrus öffnet die Himmelspforte, hinter der Sonne, Mond und Sterne strahlen. Unter der Türe stehend schaut er rückwärts gegen den Chorbogen, wo die Seligen — unter ihnen ein Geräderter — vom Todesschlafe sich erheben und von einem Engel geleitet freudig zur himmlischen Heimat ziehen.

Links vom Richter die Auferstehung der Bösen und ihre Verwerfung. Mit flammendem Schwert treibt sie ein Gesandter Gottes dem ewigen Schicksal und Verderben entgegen: dem weit geöffneten Höllenrachen, aus dem lange Reihen zermalmender Zähne und heiße Flammen glühenden Feuers Vergeltung und Strafe drohen.

Diese Malereien zogen sich ursprünglich über dem niederen schmalen Chorbogen hin. Als dieser 1462 erhöht und erweitert wurde und dabei die Bilder des hl. Johannes und des hl. Petrus empfindliche Beschädigungen erlitten, nahm der Meister, der in dieser Zeit den Chor ausmalte, (in der Schrägung des neuen Bogens) eine vorläufige, primitive Ergänzung vor. Die Einwölbung des Langhauses 1522 vernichtete abermals zwei Bilder, die beiden äußersten. Das gab Anlaß, die ganze Wand im Geschmacke der beginnenden Renaissance neu zu bemalen. Die Unebenheiten der ersten Malereien (u. a. die erhaben gearbeiteten und in reichem Gold gehaltenen Nimben der Apostel) wurden in roher, zerstörender Weise entfernt und die neuen Malereien unmittelbar auf die alten aufgetragen, die Bilder der Apostel kleiner angelegt, zwei weibliche Figuren eingefügt und die Auferstehung und das Gericht erhöht.

Ein Wappen im südlichen Scheidebogen, weist uns auf den kunstliebenden Freisinger Fürstbischof Philipp, Pfalzgraf bei Rhein, unter dessen Regierung (1499—1541) die letztgenannte Arbeit zur Ausführung kam[2]).

In das Jahr 1522 gehört auch das stimmungsvolle Bild an der Empore am Westausgang der Kirche: das Schweißtuch Veronikas (Abb. S. 240) mit auffallenden Reminiszenzen an Dürer. Die beiden Ecken an der Turmseite und an der Nordwand füllen Blumen- und Fruchtmotive.

Inzwischen haben im Chor der Kirche Hammer und Spachtel schon wieder neue Felder mit reichen Malereien aus den Jahre 1462

[2]) Die Grafschaft Werdenfels mit dem Hauptort Garmisch war bekanntlich ein Freisingisches Besitztum.

angebrochen. Mögen immerhin noch einige Jahre verrinnen, bis die Mittel flüssig sind, daß auch diese Auferstehung feiern dürfen, schon heute fühlt sich jeder Besucher zu höhrer Andacht gezwungen und der reiche Schatz, den er schaut und die Weihe, die hier zu ihm spricht, läßt ihn die Glaubensinnigkeit jener Zeit ahnen und ihren tiefen Sinn für das Heilandswort: »Mein Haus ist ein Bethaus« (Luc. 19, 46).

CARL JOHANN BECKER-GUNDAHL

Zum 60. Geburtstag

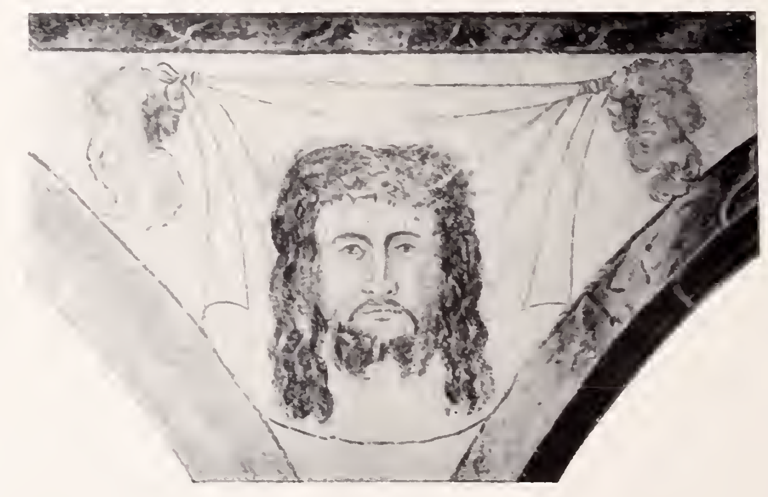
Carl Joh. Becker-Gundahl trat am 4. April in das 60. Lebensjahr als aufrechter, den einmal beschrittenen Weg nicht verlassender Künstler, dessen Schaffen trotz verschiedenartiger Widerstände als Gemeingut der Kunstgeschichte die Jetztzeit überleben wird. Becker-Gundahls Kunst fand an dieser Stelle, im Maiheft des 2. Jahrgangs (1905), genauere Würdigung. Die Winterausstellung 1905/06 der Secession, von der weg der bayerische Staat für die Neue Pinakothek das »Elternglück« erwarb, lenkte dann besonders die Aufmerksamkeit auf den Künstler. Seitdem sind 10 Jahre verflossen, die der inneren und äußeren Kämpfe nicht entbehrten.

Becker-Gundahl hat sich gefunden, eine gesunde Kunst erstand wieder, die auf eigene Weise das in der Natur Geschaute malerisch übersetzt. Es geht in diesem Sinne z. Zt. das Hochaltarbild — Die Taufe Christi im Jordan — für die Sollner Pfarrkirche der Vollendung entgegen. Damit endigt eine Periode im Künstlerschaffen, wir können sie die zweite nennen, die abgelöst werden soll von einer dritten, die für das nächste Jahrzehnt viel verspricht.

Überschauen wir die seit der genannten Veröffentlichung erschienenen Werke. Nachdem die Bemalung des Pavillons im Städt. Ausstellungspark (Monatsbilder) Gelegenheit zur Übung im Umgehen mit nassem Kalk geboten hatte, erwuchs auf Grund der Sammelausstellung von 1905/06 in den beiden folgenden Jahren mit den in Anordnung und Ausführung gleich eigenartigen Bildern »Kommunion der Apostel« und »Hochzeit zu Kana« in dem Querschiffe der neuen St. Annakirche in München erstmals die Aufgabe, sich mit der eigentlichen Freskomalerei abzufinden. Becker-Gundahl müßte nicht der Künstler sein, der er ist, wenn er nicht diese Technik, in der sich die besten Meister der Zeiten und Länder versuchten, liebgewonnen hätte. Zu ihrer Bewältigung gab 1909 der durch eine Konkurrenz errungene Auftrag, die Apside der Feuchter Kirche bei Nürnberg auszumalen, Gelegenheit. Seitdem hat sich der Künstler in der Wandmalerei, die bei dem monumentalen Charakter seiner Kunst sein ureigenstes Gebiet zu werden versprach, nicht mehr betätigen können. Gleich bedauerlich ist die Ruhe des Griffels, mit dem er in der Schwarzweißkunst gediegene Proben ablegte. Bis die Buchillustration den Weg zu den Beherrschern der Zeichnung gefunden hat, müssen wir uns mit den von Zeit zu Zeit auf den Secessionsausstellungen erscheinenden Studien begnügen.

In den letzten Jahren schuf Becker-Gundahl, der seit dem Oktober 1910 als Nachfolger seines Freundes und Gönners Rudolf Seitz dessen Fach der dekorativen Malerei an der Münchner Akademie der bildenden Künste vertritt, verschiedene Kreuzigungen. Eine, deren Abbildung im Mittelstück unsere Zeitschrift brachte (V. Jg., S. 330), wurde auf Aufforderung hin für die Große Deutsche Ausstellung in Stuttgart erweitert. Sie schmückt heute die dortige Staatsgalerie. Eine zweite Kreuzigung, von der die Kupferstichsammlung mehrere Studien erwarb, hängt zum größten Teil fertig im Atelier. Sie führt über zu der mit dem vollendeten Lebensabschnitt einsetzenden neuen Arbeitsperiode, die der Künstler selbst charakterisierte mit den Worten: »Von der Natur ausgehend, in engerer Anlehnung an sie zu ihr zurück.« Als Künstler, dem sich die Ausübung der christlichen Malerei als Ausfluß des Herzensbedürfnisses ergibt, dürfen wir der Kreuzigung, auf der sich der Meister mit seiner Familie in der Art alter Votivbilder darstellt, mit Spannung entgegensehen.

W. Zils-München



VERONIKABILD
Text S. 239

NEUE WERKE VON THOMAS BUSCHER

Das kleinere Portal der Nordfront der Münchener St. Paulskirche hat durch zwei, im Dezember vorigen Jahres aufgestellte lebensgroße Statuen, die Professor Thomas Buscher angefertigt hat, eine hervorragende Zierde erhalten. Dargestellt sind Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde. Des ersteren Antlitz ist mit freier Auffassung jenem angeähnelt, welches die Statue des Kaisers am Portale des Bamberger Domes zeigt, jedoch individueller; die Augen haben einen etwas müden Ausdruck, wie die jemandes, der schwere Gedankenarbeit verrichtet. Vom Scheitel fließt das lockige Haar hernieder, der Bart ist kurz und leicht gelockt. Der Kaiser steht, wie auch die Kaiserin, in ruhiger Haltung da. Auf dem Haupte trägt er die Krone, über dem Untergewande den schweren, in ruhigen, schönen Falten fließenden Mantel, der am Halse durch eine Schnur zusammengehalten wird und über den Armen prächtig drapiert ist. Die rechte Hand hält das Szepter schräge vor der Brust, die Linke den Reichsapfel. Das Antlitz der hl. Kunigunde, die auf der (vom Beschauer) rechten Seite des Portalvorbaus steht, ist des Künstlers freie Eingebung; es zeigt frauenhaften, reinen und edlen Ausdruck. Das Haar ist in zwei dicken Flechten angeordnet, die wulstig die Ohren bedecken. Mit beiden Händen hält die Kaiserin das Modell des Bamberger Domes. Auch sie ist gekrönt. Über dem Untergewande trägt sie eine ärmellose Jacke, deren längliche, unten zugespitzte Form dazu dient, die Figur schlanker erscheinen zu lassen; außerdem einen Mantel, der aufgerafft und unter dem rechten Arm eingeklemmt ist, während über dem linken Arm ein Bausch hängt; die Anordnung bewirkt, daß der Stoff vor der Mittelpartie eine schöne Biegung macht. Überhaupt zeichnet sich die Figur durch einen Linienschwung aus, der bei aller monumentalen Ruhe leichte Anmut besitzt und zu der größeren Wucht der Kaisergestalt gleichzeitig den Gegensatz und die Ergänzung liefert. Die Formengebung entspricht dem Stil der Kirche, deren Gotik sich der des 14. Jahrhunderts anschließt. — Das Material ist Sandstein. Er zeigt leichte hellgelbliche Tönung und die Figuren wirken daher warm vor dem grauen Hintergrund der Architektur. In der Nähe betrachtet, erweisen sie sich als zart polychromiert, wie es etwa solche älteren Statuen sind, deren ursprüngliche Bemalung seit langer Zeit atmosphärischen Einflüssen ausgesetzt war. An den Gewändern findet sich grünlicher und rötlicher Anhauch, die Lippen und Augen sind ganz leicht gefärbt, ebenso des Kaisers Haare; die der Kaiserin sind zart vergoldet, auch das Szepter, der Reichsapfel, die Kronen, die gestickten und befransten Gewandsäume. Der Eindruck ist vornehm und wohltuend. — Die Sockelkonsolen sind aus grauem Kalkstein und mit je einem musizierenden Mannsfigürchen geschmückt, welches nach mittelalterlicher Auffassung ein sinnbildliches, profan scheinendes Gebilde ist.

Doering

RENÉ KUDER-AUSSTELLUNG

In den Räumen der Gesellschaft für christliche Kunst wurde am 14. Februar eine für einige Wochen berechnete Ausstellung von Werken René Kuders eröffnet. Unsere Zeitschrift hat die Persönlichkeit und das Schaffen dieses Künstlers im heurigen Februarhefte besprochen und eine Anzahl Kuderscher Arbeiten abgebildet, auch auf frühere Gelegenheiten hingewiesen, wo Wort und Bild ihm gegolten haben. So ist für den Leser dieser Zeilen eine Grundlage geschaffen, um sich von der Ausstellung einen Begriff machen zu können. Natürlich kann durch jene Dinge die Anschauung der Originale nicht ersetzt werden. Erst sie geben die rechten Aufschlüsse, erst ihre Anzahl vermittelt auch eine Vorstellung von dem Fleiße und der äußeren künstlerischen Leistungsfähigkeit dieses jungen Mannes, der als fertiger Meister an die Oeffentlichkeit zu treten vermochte, als ein Künstler, dessen Talente solche Könner wie Arthur Kampf und Max Liebermann gleich auf die erste Probe hin Anerkennung zollten. Seine Ausstellung war geeignet, die Vermutung zu rechtfertigen, man werde ihn jenen Meistern einst gleich schätzen müssen. Schon jetzt dürfen wir sagen, daß wir an ihm einen der ganz Bedeutenden unter den Modernen besitzen. Gehoben von Lebhaftigkeit unbefangenen Empfindens; darauf bedacht, dies frisch, aufnahme- und ausdrucksfähig zu erhalten; belebt von Wärme des Gefühls; ausgerüstet mit Schärfe eindringlicher Beobachtungsgabe und mit der Fähigkeit, und dabei mit der Gewissenhaftigkeit, seine Beobachtungen kennzeichnend, treffend, überzeugend wiederzugeben; erfüllt von der Begeisterung für die Schönheit und von Ehrfurcht vor der Wahrheit — so ergreift Kuder seine Gegenstände, so zeichnet und malt er sie. Die Ausstellung zeigte ihre Fülle, und auch die eine starke Wurzel, aus der diese erwächst: das Naturgesetz. Indem Kuder diesem nachgeht, es in den Erscheinungen zu ergründen sucht, gelangt er dazu, es zu verstehen und auszulegen. So läßt er den Geist der Landschaft in einfacher, stiller, ergreifend großer Sprache zu uns reden. Auf kleinem Raume mächtige Linien und Flächen, redende Farben. Und noch eins: Der Heimatsgedanke! Er erfüllt diese Werke für uns mit Leben und Wahrheit; das verbürgt, daß er es auch für andere Zeiten und Menschen tun wird. Man denke an die Heimatkunst der alten Niederländer. Ueberhaupt: jede echte Kunst ist Heimatkunst. Wörtlich genommen wählt Kuder für seine Landschaften die Motive seiner Heimat, das Elsaß — stammt er doch aus der Gegend von Schlettstadt. Die Bearbeitung dieser Motive ist in seinen Bildern teils Selbstzweck, teils dient sie zur Gestaltung der Oertlichkeiten und Hintergründe für figürliche Darstellungen. Die Landschaften von Kuder sind für mich fast das Schönste von allem, was er bietet

Und doch unterliegt keinem Zweifel, daß die figürlichen Werke diesen ebenbürtig sind. Ich verweise bei allem, was ich hier mit Hinblick auf die Ausstellung sage, auf die Abbildungen des Februarheftes; die Vorbilder zu ihnen waren sämtlich dort zu sehen. An manchen figürlichen Werken — zum Teil auch anderen — möchte man Anflug französischen Wesens bemerken. Das liegt am Gegenstande, der in Frankreich gefunden worden ist, am Typ des dortigen Volkes und seines »Milieus«. Kuder fesselten Gestalten, Gruppen, Vorgänge in Paris, er sah einen Jahrmarkt, eine Versteigerung und dergleichen dort; er ließ die Straßen- und Uferbilder auf sich wirken; und dies alles hielt er mit der ihm eignen Wahrheitsliebe fest, charakteristisch durch und durch. Das Verständnis für die französischen Motive war ihm, dem Elsässer, leichter erreichbar, als mancher andere es sich aneignen könnte. Wo Kuder deutsche Anregungen benutzt, zeigt sich sofort, daß jener fremde Anflug nur Aeußerlichkeit ist. Schon seine Landschaften können hierüber völlig beruhigen. Wem sie in dieser Hinsicht nicht genügen, der betrachte die Zeichnungen, die Kuder — gegenwärtig selbst Soldat — inmitten des Kriegsgetümmels zu schaffen imstande ist. Sie lehren, wie er mit innerlichster Anteilnahme die Regungen des deutschen Gemütes mitfühlt, sie als seine eigenen erkennt und so ihnen Form gibt. Sie lehren auch, daß Kuder ein Zeichner ist — und was für einer! — und daß die Farbe, so hoch er sie einschätzt, ihm doch weder berechneter, noch seinen künstlerischen Willen benebelnder Hauptzweck ist. Auf dem Zeichnen zu beruhen, war aber allzeit eins der Merkmale deutschen Kunstschaffens. Ganz und gar deutsch endlich ist die Art seiner religiösen Bilder. Seiner Bergpredigt zum Beispiel, oder seiner Brotvermehrung. Nur wer deutsch fühlt, schildert Menschen in dieser Art, malt den Heiland so göttlich-menschlich zugleich, so erhaben und dabei einfach, ohne Pose und gibt dem Vorgange unbefangen den Hintergrund, aus dem der Berg der Hochkönigsburg aufragt. Doering

WIENER KUNSTSCHAU IN BERLIN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Das neue Haus der Berliner Secession beherbergte im Januar und Februar d. J. eine kleine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen wienerischer Künstler. Dem örtlichen Kenner sagte sie schwerlich Neues. Der »Pompfineber«-Stil, den der Umschlag des Kataloges zeigt, wiederholt sich allerdings nicht sehr in den Kunstwerken selbst, die ja diesmal kaum etwas eigentlich Dekoratives enthalten. Hoffentlich aber meint niemand, hier eine die große Kunststätte kennzeichnende Gesamtübersicht zu finden: einige erfolgreiche Schöpfer von Atelier-Spezialitäten machen noch kein Wien.

G. Klimts Lokalruhm ist nun durch den des jüngeren O. Kokoschka ergänzt. Der Typus, den jener durch seine schmuckartigen Phantasien geschaffen hat, wiederholt sich jetzt durch Gemälde wie »Der Tod und die Liebe«; ein Kinderbildnis scheint uns das Beste zu sein; von seinen Zeichnungen enthalten viele nicht viel mehr, als was ein unreifer Pubertätsdrang auf verschwiegenen Wänden phantasiert. An diesen Virtuosen eines Damenspieles erinnert — u. a. durch die gehäufte Komposition — M. Kurzweils »Der traurige Prinz«, doch trotz einiger Künstelungen mit reicherem seelischem Gehalt. Kokoschkas Geschicklichkeit der Herausarbeitung von Formen eines Trauer-Ausdruckes aus Grundlinien von leise geometrischer (z. B. rautenförmiger) Art bewährt sich in seinem Gemälde »Heimsuchung«; ein Porträt unter seinen Zeichnungen ist erfreulicher als seine gemalten Bildnisse mit den überforcierten Händen. Auch ihm tritt ein weniger künstelnder Aehnlicher zur Seite, der hier wohl neue A. Kolig; ein Gemälde »Frau mit Blumen« fällt günstig auf.

Gleichfalls ein Neuer ist A. Faistauer. Er besitzt eine braune Farbenart — nicht die brühige der Epigonen des Altdeutschen, vielmehr eine mehr in's einzelne durcharbeitende, die seine Akte, Stilleben usw. zu einem bemerkenswerten Gegensatz gegen die moderne Hellmalerei macht. Zwei Landschaften von ihm gelten dem Donaustädtchen Dürnstein; und dieses sowie überhaupt die stets beliebter werdende altschöne Wachau hat es auch anderen Künstlern angetan: einem B. Löffler und einem C. Moll, der (in einem analogen Verhältnis, wie es anderswo zwischen Leistikow und seinen Genossen besteht) mit still sinnigen Landschaften dem sonstigen Forte des Sezessionswesens ein Piano gegenüberstellt. Die verspreizte Dekorationsweise K. Mosers tritt in ein paar darstellenden Gemälden wohl nicht nach jedermanns Geschmack hervor, in einigen Landschaften geschmackvoller zurück.

Denken wir uns mehrere der bisher angedeuteten Künstelungen so zusammengehäuft, daß man wieder »Weniger wäre mehr« rufen möchte — und man hat die wahrlich nicht sehr motiviert erscheinenden Gemälde »Entschwebung« u. dgl. von E. Schiele. Zu dem, was man ein gynäkologisches Malheur nennen möchte, trägt H. Fischer bei; unter seinen Zeichnungen sind zum Teil gute Porträts.

Wer sich für weitere moderne Malkniffe interessiert, wird etwas Besonderes vielleicht nicht an den Gelbbraun-Studien F. Andris, wohl aber an dem finden, was »Schwellfarben« heißen mag und diesmal von P. Gütersloh vertreten wird: auf je einem Flächenstück fängt die Farbe am Rand mit geringer Sättigung an und steigert sich gegen die Mitte zu — crescendo, decrescendo. Gütersloh bringt auch eine Madonna, in Formen, als wäre sie aus dem Stein eines Kreuzganges herausgewachsen.

Wieder eine andere Koloritweise ist eine Art Auflösung und Entsättigung der Farben bei F. A. Harta, einem gleichfalls noch kaum Bekannten. »Der Krieg« und — an das erinnernd, was oben zu Schiele bemerkt wurde — eine »Vision« werden vielleicht noch berühmt; eher möchte man's dem Gemälde »Jakob ringt mit dem Engel« gönnen. Unter Hartas Zeichnungen usw. befindet sich eine Radierung, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes darstellend, die das heute so beliebte Formenspiel kräftiger Strahlungen benützt. Reichhaltige Graphiken, teils Tiere, teils Kinder vom Balkan u. dgl. darstellend, zeigt L. Jungnickel, von dem auch ein Gemälde »Ueberschwemmung« auffällt; und E. Lang gibt in Holzschnitten mit Weiß auf Schwarz Architekturen sowie Symbolistisches.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Mosaik von Joseph Huber-Feldkirch. — Am 4. März wurden die in den vorhergegangenen Wochen eingesetzten Mosaikbilder der Chorapsis der Pfarrkirche St. Mechtern zu Köln-Ehrenfeld der Kirche feierlich übergeben. Sie sind im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen unter Mitwirkung der Gemeinde entstanden. Den oberen Teil der Apsis nimmt das Brustbild Christi ein, im mittleren Teil zieht sich ein Streifen heiliger Märtyrer hin.

Die Kuder-Ausstellung im Ausstellungsraum der D. Gesellschaft für christliche Kunst in München wurde von S. M. dem König Ludwig und von S. K. H. Prinz Johann Georg von Sachsen besucht.

Lübeck. — Museumsdirektor Dr. Schäfer schlug in den »Lübeckschen Blättern« vor, die nicht mehr für den Gottesdienst verwendete Katharinenkirche in eine Kriegsgedächtnishalle umzuwandeln. An der Stelle, wo ehemals der Hauptaltar gestanden sein mag, solle ein kirchlich gestimmtes Werk der Plastik errichtet werden, das den Opfermut der Zeit zum Ausdruck bringe. Die Fenster sollten Glasmalereien, die Wände und Pfeiler plastische Bildwerke, Gemälde und Wappentafeln erhalten. — Also eine Idee, deren Verwirklichung seit langem für die neue Maximilianskirche in München geplant ist.

Hans Huber-Sulzemoos hat ein Altargemälde für die neue katholische Pfarrkirche von Köln-Zollstock vollendet; das Werk ist für einen der Seitenaltäre bestimmt. Es ist als Triptychon gestaltet; in der Höhe erhebt es sich mit seiner geschnitzten Bekrönung bis zum Gewölbe. Der Mittelteil zeigt die hl. Familie in Nazareth. St. Josef ist im Freien damit beschäftigt, einen Balken mit der Säge zu bearbeiten, der Jesusknabe hilft dem Nährvater rüstig dabei. Im Hintergrund sieht man Maria aus dem Hause hervortreten, um den Arbeitenden Früchte zur Erquickung zu bringen. Das landschaftliche Element kommt besonders stark zur Geltung: Ein großer Apfelbaum mit schon herbstlich vergilbendem Laube spendet im Vordergrunde Schatten; weiter hinten überblickt man grüne Wiesen und Hügel; blaue Bergketten bilden den Abschluß in der Ferne. Der Hintergrund des Mittelbildes setzt sich in beiden Flügeln fort, rechts mit der Berglandschaft, links mit dem Hause; auch der bearbeitete Balken ragt noch ein Stück weit in das rechte Flügelbild hinein. In jedem Flügel sieht man die Figur eines stehenden Engels, welcher, der Gruppe des Mittelbildes zugewandt, mit dieser in stiller und inniger Beziehung steht. Der Engel des linken Flügels spielt Geige, der des rechten verharrt in Bewunderung und Verehrung. Bei aller Feierlichkeit fehlt doch beiden Engeln ein hieratischer Zug; so wird die Einheitlichkeit der Auffassung gewahrt, und das gesamte Werk behält etwas menschlich Ansprechendes nach der Art, die in alter deutscher Kunst — Cranach, Altdorfer u. a. — und auch bei neueren (L. Richter) so freundliche Wirkungen ausübt. — Die Außenseiten der Flügel zeigen Bemalung mit üppig blühenden Tulpen, Maiblumen und stilisierten wilden Rosen vor dem Hintergrunde blauen Himmels. Die Ausführung ist in Tempera und Öl erfolgt. Die Farben zeigen reiche und harmonische Skala; besonders das lichte Kolorit der Gewänder und Flügel der Engel hat etwas überraschend Zartes, Lyrisches. Beherrschend wirkt das lebhafte Rot des Josefsgewandes. Es dient vor allem dazu, dem Bilde eine kräftige Fernwirkung zu sichern. Die Sorgfalt der Zeichnung tritt überall hervor. — Das Werk zeigt Rahmung in Natureiche; es besitzt eine niedere Predella mit geschnitzten und vergoldeten Zierden und einen Aufsatz von ebenso behandeltem Weinlaub; in einem von Strahlen umgebenen Medaillon erscheint die Halbfigur Gottvaters. Doering

Ein Denkmal des Weltkrieges in Österreich. Während die mancherlei Ausstellungen der jüngsten Zeit sich mit mehr oder weniger Erfolg — meist leider das letztere — die Aufgabe stellten, Entwürfe von Denkmälern und Gedenksteinen für die gefallenen heimatlichen Helden des großen Krieges sowie Zeichnungen machtvoller Erinnerungsbauten der Allgemeinheit vertraut zu machen, hat der Wiener Künstler Professor Josef Reich in monatelanger Arbeit ein Denkmal des Weltkriegs geschaffen, in dem Gotteshause der kleinen Stadt Mistelbach in Niederösterreich. Die Bilder führen die Geschehnisse des gegenwärtigen Weltkrieges in allegorischer Form vor Augen. Wir geben hier den gedanklichen Inhalt von zweien dieser vielfigurigen Kompositionen. Das erste »Not und Hilfe« wird von drei Gruppen gebildet. Rechts die martialischen, düsteren, haßerfüllten Physiognomien der Feinde, deren Gestalten meist den wilden Hilfsvölkern ferner Gestade entnommen scheinen. Links eine flüchtende Familie, von der besonders die Figur der Mutter mit ihrem um Hilfe zum Himmel flehenden Blick warm und lebenswahr empfunden ist. Über diesen beiden Gruppen erblickt man die Schar der Erzengel — darunter Sankt Michael und den heiligen Martin (den Patron der Mistelbacher Kirche), welche sich mit flammenden Schwertern den Feinden entgegenwerfen. Ein Engel trägt das Medaillon mit den Bildnissen der beiden Kaiser — Franz Josef und Wilhelms II. —, zwei weitere Engel beschützen die Wappen Deutschlands und Österreich-Ungarns. Ganz links erblickt mau den Friedensengel mit lang herabwallendem Schleier, welch letzterer sich fürsorglich um die Gestalten der Flüchtlinge breitet. — Das zweite Gemälde zeigt in seinem großen Figurenreichtum »Märtyrer und Opfer.« Im Mittelgrunde thront Maria, die Königin der Märtyrer, mit Rosen geschmückt, über ihr schwebt ein Dornenkranz, umgeben von einer Reihe kleiner Engel. Zur Linken Marias kniet das ermordete Thronfolgerpaar. Die Herzogin von Hohenburg hält ihr jüngstes Kind in Händen und weist einen sterbenden Krieger, der von einer Pflegerin betreut wird, auf die Gottesmutter mit ihrem überirdisch verklärten Schmerz hin. Der linke Teil des Bildes zeigt eine Anzahl kniender Krieger: einen alten Tiroler Schützen, einen gereiften Mann und einen Jüngling, der in seinen Armen eine Fahne hält. Überragt wird diese Gruppe von der ehrwürdigen Gestalt Pius X., der segnend seine Hände über sie breitet. In Mitte des Bildes huldigen junge Mädchen der Gottesmutter, im Hintergrunde spielt eine Schar kleiner, herziger Kindergestalten als Symbolik für den bethlehemitischen Kindermord. — Wieweit es dem Künstler gelungen ist, die Überfülle literarischer Gedanken über den Illustrationsstil hinaus zu monumentaler Gestaltung zu bringen, wird erst eine etwas fernere Zukunft feststellen. Richard Riedl.

Ars sacra. Verein zur Förderung religiöser Kunst, E. V., Köln. Der Verein Ars sacra, der den Lesern dieser Zeitschrift durch seine Ausstellung in der Dorfkirche der Deutschen Werkbundausstellung Köln 1914 bekannt ist (vgl. XI. Jahrgang Seite 49—57), hielt am 7. Februar in der Kölner Bürgergesellschaft seine Jahreshauptversammlung ab, welche von Geistlichen, Künstlern und sonstigen Kunstfreunden gut besucht war. Der Vorsitzende Dr. Huppertz gab einen Bericht über das verflossene Vereinsjahr, dem wir folgendes entnehmen. Im Zeichen des Weltkrieges ist der Verein in das Jahr 1915 eingetreten, und in demselben Zeichen hat er leider auch dieses Jahr, das vierte Vereinsjahr, beschließen müssen. Bedeutet der Krieg nun auch für die Kunst einen beklagenswerten Schlag, so hat er sie doch anderseits vor eine besondere Aufgabe gestellt, und diese Aufgabe hat ausschließlich die Tätigkeit des Vereins Ars sacra im verflossenen Vereinsjahre bestimmt, nämlich die Schaffung künstlerischer und in unserem Falle auch, den Zielen des Vereins entsprechend, religiöser, christlicher Kriegsgedenkzeichen. Nach Vorberatungen noch im Jahre 1914 wurde in der ersten Versammlung des Jahres 1915 eine Ausstellung christlicher Kriegsgedenkzeichen beschlossen. Die Ausstellung wurde am 1. Juni im Lichthofe des Kölner Kunstgewerbemuseums mit einer zweckentsprechenden Ansprache des Vorsitzenden an die erschienenen Geistlichen, Künstler und andere Kunstfreunde eröffnet. Vorher waren an rund 2400 Geistliche der

Erzdiözese Köln Einladungen zur Eröffnung bezw. Besichtigung der Ausstellung nebst einem reich illustrierten und einem vom Vorsitzenden verfaßten Aufsatze »Der Krieg und die christliche Kunst« versandt worden. Da ein wesentlicher Teil der dem Verein angehörigen Künstler zum Heeresdienst einberufen war, wurde die Ausstellung von nur 16 Künstlern, jedoch mit über 130 Entwürfen zu künstlerischen Kriegsgedenkzeichen aller Art beschickt. Nach Inhalt und Anordnung war sie sehr gefällig und anregend. Zweck der Ausstellung war in erster Linie, die Geistlichkeit von einer übereilten Beschaffung unkünstlerischer Erinnerungsmale für gefallene Krieger zurückzuhalten und ihre Aufmerksamkeit auf echt künstlerisches Schaffen zu lenken. Eigentliche Aufträge wurden, wie es auch im Vorwort zum Prospekte hieß, auch im Interesse der im Felde stehenden Mitglieder, erst nach Friedensschluß erwartet. Dennoch sind als Wirkung der Ausstellung schon ansehnliche, unerwartete Aufträge erteilt, weitere in Aussicht gestellt worden, und zwar auf Gedächtniskapellen, Kapelleneinbauten in Kirchen, Denkmäler und Gedenktafeln, Wandmalereien, Mosaiken und Glasgemälde, ferner auch Aufträge auf andere, nicht auf den Krieg bezügliche Werke der christlichen Kunst, vor allem an solche Künstler, welche die Ausstellung gut und reich beschickt und den Prospekt mit Illustrationen ausgestattet hatten. Diese Tatsache zeigt deutlich, welcher Wert Ausstellungen und illustrierten Publikationen beizumessen ist. Die Ausstellung wurde am 15. September geschlossen. Es liegt nahe, dieselbe nach hoffentlich baldigem Friedensschlusse in vermehrter und verbesserter Auflage zu wiederholen.

Noch eine erfreuliche Wirkung der Ausstellung ist der Beitritt vieler neuer Mitglieder zum Verein. Ein Verlust von Mitgliedern infolge des Krieges ist bisher nicht zu verzeichnen; dagegen starb am 3. Juli Bildhauer Hubert Menniken, der an der Berliner Akademie ein Meisteratelier innehatte. Schon allein die Arbeit, welche er in der Dorfkirche der Werkbundausstellung zeigte, eine Pietà in Bronze (Abb. a. a. O. Seite 56), genügt zu der Feststellung, daß wir den Tod Mennikens als eines tüchtigen christlichen Künstlers beklagen dürfen. Er entstammte der aus der Blüte der Raerener Steinzeugkunst bekannten Künstlerfamilie Menneken. Ehre seinem Andenken! — Für das neue Vereinsjahr wurde durch Zuruf der bisherige Vorstand wiedergewählt; ihm gehören an Dr. A. Huppertz, Geistl. Rektor, Vorsitzender, Heinrich Renard, Architekt B. D. A., Erzdiözesanbaumeister, stellvertr. Vorsitzender, Jos. Kleefisch, Kgl. Hofgoldschmied, Kassenwart, Simon Kirschbaum, Bildhauer, Schriftführer, Prof. Georg Grasegger, Bildhauer, Johannes Osten, akad. Maler, Theodor Roß, Architekt B. D. A., Stadtverordneter. Für Herbst 1916 wurde die Veranstaltung einer Ausstellung christlicher Kunst in Köln beschlossen.

BÜCHERSCHAU

Kämpfe. 15 Originallithographien von Josef Eberz, Druck der graph. Kunstanstalt Haufler und Wiest, Stuttgart. Das Titelblatt zeigt unter den ausgebreiteten Fittigen des deutschen und des österreichischen Adlers die Gruppe eines gefallenen Kriegers und einer Trauernden. Dann folgen die Blätter: Zwei Mütter, Schrecken, Verbandplatz, Neue Gräber, Sterbender Krieger, Klagende Frauen, Vereint, Trauernde, Heimatlos, Einsames Sterben, Kameraden, Pflegerinnen, Betender Soldat, Geschändet, Die Eltern. — Die Blätter sind aus tiefer Empfindung geboren. Wie bei seinen sonstigen Arbeiten bedient sich der Künstler auch hier der expressionistischen Ausdrucksweise, die dazu dienen soll, durch Vernachlässigung der Einzelformen, durch Steigerung der Gebärdensprache und Einhaltung gewisser enggezogener Regeln für die Linienführung den geistigen Gehalt allein herauszuarbeiten. Auf diesem Wege unterliegt man jedoch der Gefahr, unverständlich zu werden, den Eindruck gesuchten oder unvermögenden Stammelns zu erwecken und allmählich in Eintönigkeit, in eine formale und geistige Zwangsjacke, vielleicht in Verwilderung zu verfallen. Trotz den aus der »Richtung« hervorgehenden Beengungen, von denen sich auch vorliegende Blätter nicht frei halten, weiß Eberz vermöge seiner persönlichen Begabung einen starken Eindruck zu vermitteln und wird jenen Beschauern zu Herzen sprechen, die sich geduldig in seine Auffassung hineinleben. — Die Technik der Lithographie ist für expressionistische Impressionen sehr günstig und wurde auch von Eberz gewählt. S. St.

Der Dom des hl. Stephan zu Passau. In Vergangenheit und Gegenwart. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands. Mit Originalzeichnungen des Verfassers. Von Dr. Joh. Ev. Kappel. Lex.-8°. (VII, 193 S.) Preis brosch. in auffallendem Umschlag M. 4 80.

Unsere gewiß nicht literaturarme Zeit ist an gediegenen Kunstmonographien nicht so ersprießlich, als man es bei der großen allgemeinen Buchproduktivität annehmen sollte. Die Spaltung in der Kunstwissenschaft brachte es mit sich, daß entweder historische, das künstlerische Eingehen auf den Gegenstand vermissende Arbeiten entstanden, oder rein analytische Abhandlungen, die mit stolzer Verachtung an der geschichtlichen Hilfswissenschaft vorübergingen. Eine den Durchschnitt kunsthistorischer Bücher übertreffende, von ebenso großem Forscherfleiß als künstlerischer Einfühlung zeugende Arbeit lieferte Dr. Kappel in dem oben aufgeführten Werk, das nach den beiden skizzierten Richtungen hin vollauf Genüge tut. Der Verfasser stellt mit Recht die Charakteristik des neuen Domes, dem sein jetziger Baucharakter in der Zeitfolge den Platz hinter die acht bayerischen Schwestern, die Marksteine in der Baukunstentwicklung der deutschen Bischofsstädte, anweist, an den Schluß. Er gewinnt hierdurch einen breiten Raum für die auf Grund eingehender Studien in den Archiven zu Passau, München und Landshut und nach persönlichen Forschungen im Innenraum, über den ausgedehnten Gewölbeanlagen, sich ergebende baugeschichtliche Darstellung, die auch nicht versäumt, interessante Streiflichter auf die Ortsgeschichte zu werfen und diese mit der Landesgeschichte in Einklang zu bringen.

Der Passauer Dom stammt in seiner heutigen Gestaltung aus jener Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg, als auf die profane sowohl wie sakrale Baukunst des katholischen Südens Italien befruchtend einwirkte. Neben der Theatinerhofkirche in München (1663/75), St. Florian bei Linz (1686/1708) u. a. nimmt die Domkirche in Passau eine völlig gleichberechtigte Stelle ein. Die erste Nachricht vom ersten Bau stammt aus der Lebensbeschreibung des hl. Severin von Eugippius um 511. Daß die altchristliche Kirche zu Batavis auf dem granitnen Felsplateau der schmalen Halbinsel zwischen Donau und Inn auf dem Prätorium des römischen Lagers stand, nimmt Kappel als selbstverständlich an. Unter Tassilo III. fand um 768 eine Erweiterung der Basilika in bescheidenen Ausmaßen statt, deren Fundamente noch erhalten sein können. Nach dem wütenden Stadtbrand vom 21. Mai 1181 begann sofort die Wiedererhebung des ausgebrannten Domes, dessen Hauptanlage sich wie später im 17. Jahrhundert erhalten hatte. Mit längeren durch kirchliche und politische Verhältnisse bedingten Unterbrechungen erstreckte sich die Erweiterung, für die das Jahr 1254 einen Wendepunkt bedeutete, auf das 14. Jahrhundert, in dem die ausgedehnte Anlage der jetzigen Kirche

erwuchs. Die zweite Veränderung brachte kein Naturereignis, sondern die seit der Wende des 13. Jahrhunderts in Deutschland eindringende Gotik, die im 15. Jahrhundert ihren Siegeseinzug in Passau hielt. 1407 wurde durch Georg von Hohenlohe der Grundstein zum Neubau gelegt, den Hans der Krumenauer als Baumeister leitete. Ohne vollendet zu werden, zog sich der Bau an die 150 Jahre hin. Nähere baugeschichtliche Einzelheiten bei dem allmählichen Wandel der Kathedrale in den spätgotischen Dom lassen sich nur vermutungsweise angeben. Sicher steht fest, daß die ursprüngliche Anlage mit dem erhöhten Mittelschiff und den niedrigen schmalen Seitenschiffen beibehalten wurde. Der in der Geschichte anderer Städte nur selten in diesem Umfang zu verzeichnenden Brandkatastrophe von 1662 fiel der Prachtbau bis auf das Mauerwerk zum Opfer, das am Fronleichnamstag desselben Jahres größtenteils unter donnerndem Getöse einstürzte. Mit großer Umsicht trug das Domkapitel das über es gekommene Leid. Der Chorbruder Graf von Khuen ließ als Dombaumeister unter den schwierigsten finanziellen Verhältnissen die Räumungsarbeiten vornehmen, die vornehmlich der Baumeister M. Wolf Sakra besorgte, der auch unter dem Leiter des neuen Barockdomes Lurago mitarbeitete. Obwohl das Domkapitel, allen Schwierigkeiten trotzend die Wiedererhebung der Kathedrale in Angriff genommen hatte, konnte diese doch erst nach einheitlichem Plan und Leitung des Fürstbischofs (seit 1664) Wenzeslaus Graf von Thun vor sich gehen. Als ehemaliger Propst in Scamozzis und Solaris Salzburger Dom berief er die besten künstlerischen Kräfte, wie den Baumeister des Thunschen Palastes in Prag Carlo Lurago, die Stukkatoren und Freskomaler Carlone, de Allio, Solari, mit denen Münchner, Salzburger und Wiener Meister wetteiferten. Die Dombauhilfe, mit der am 10. Mai 1662 eingesetzt worden war, und eine kurfürstliche Bausteuer brachten es zustande, daß der Fürstbischof mit Lurago, der nicht 1679 sondern am 12. Oktober 1684 zu Passau starb, das erste Geding abschließen konnte. Bereits vor dem abermaligen Brand am 29. Juli 1680, der den Neubau zur Ruine machte, wurde an der Innenausstattung gearbeitet. Stukkateur war Giovanni Battista, nicht sein Verwandter Carlo Antonio — Carlone. Unter denkbar ungünstigen Verhältnissen, wie sie allein schon der Türkeneinfall ergab, wurde die Fortsetzung des Baues wieder aufgenommen, so daß dieser am Todestag Luragos soweit seiner Vollendung entgegengeführt war, daß keine neue Oberleitung ernannt zu werden brauchte. Nachdem das Jahr 1803 mit der Säkularisation die Plünderung der Kirchengeräte, das Jahr 1813 die Niederreißung des Kreuzganges gebracht hatte, wurde der Dom von 1840/70 innen und außen unter Bevorzugung wirkungsvoller Effekte nach dem damaligen Geschmack »restauriert«. Wie bei der Münchner Frauenkirche — gemeinsam ist, um nur eins zu nennen, die Entfernung des mächtigen kunstgeschmiedeten Eisengitters — kamen uns heute barbarisch erscheinende Änderungen vor. In den Jahren 1896/97 setzte Prof. Frhr. H. von Schmidt den beiden Türmen ein abschließendes Stockwerk mit Kuppeldachung, entsprechend dem Kuppelmotiv über dem Achtecksaufbau der Vierungskuppel, auf. Dieselbe Zeit gab dem Äußern in anderer Beziehung seinen Barockcharakter wieder, der ihm seine Stelle in der Kunstgeschichte angewiesen hatte. — Studiert man Kappels für eine Einzeldarstellung umfangreiches Werk durch, so wird man am Schlusse doppelt ungern ein Namens- und Sachregister sowie ein Verzeichnis des reichen Bildermaterials vermissen. W. Zils-München

»Neuer deutscher Kalender für das Jahr 1916.« Vom Verein »Heimat« in Kaufbeuren, Preis M. 1.—.

Die Bedeutung, die dem künstlerischen Wandkalender in Bezug auf die Förderung der Geschmackskultur zukommt, ist bedauerlicherweise allzulange verkannt worden, um so mehr dürfen wir uns nunmehr von Jahr zu Jahr über die Zunahme des Interesses auf diesem Gebiete erfreuen. Der Heimat-Bund, der von Kaufbeuren aus seine grünen Hefte »Deutsche Gaue« verbreitet, und sich unermüdlich bestrebt zeigt, das Verständnis und die Liebe für deutsches, bodenständiges Wesen in Volkskunst, Sitten und Gebräuchen zu erhalten und neu zu beleben, gibt auch alljährlich einen Wandkalender heraus, der ihm als Gabe an seine Mitglieder dient und im übrigen für M. 1 — erhältlich ist. »Dem deutschen Volke gewidmet von Maximilian Liebenwein dem Maler und Christian Frank, dem Schreiber«, heißt es in der Überschrift, und wir können uns alsbald überzeugen, daß wir diesem Zusammenwirken ein sehr glückliches Ergebnis verdanken. Liebenwein hat, wie im vergangenen Jahre so auch für 1916, ein stimmungsvolles Titelbild, und zwar diesmal eine Szene aus dem deutschen Freiheitskriege 1813 beigesteuert, das der opferreichen Gegenwart vorzüglich angepaßt erscheint. Die kraftvollen Darstellungen der Sternzeichen für die einzelnen Monate bilden gleichzeitig die Teilung des Kalendariums in zwei Halbjahre. Außerdem ist das Blatt reich geschmückt durch kleine Signets, die in lapidarem Stile auf die verschiedenen Feiertage des kirchlichen Jahres und historische Begebenheiten Bezug nehmen.

Christian Frank führt uns innerhalb des Kalendariums die wichtigsten Ereignisse des ersten erfolgreichen Kriegsjahres vor Augen, und schafft dadurch eine Übersichtlichkeit, die uns bei der raschen Folge bedeutungsvoller Ereignisse ganz besonders willkommen und notwendig erscheint. Dem schmucken, dekorativ wirksamen Kalenderblatt wäre die weiteste Verbreitung, insbesondere auch auf dem mit minderwertigen Erzeugnissen überschwemmten Lande, zu wünschen. Den beiden Autoren gebührt herzlicher Dank für ihr verdienstvolles, gemeinsames Werk. Ferd. Nockher-Alterbeuern

Kultur- und Kunstströmungen in deutschen Landen. Von Georg Malkowsky. Verlag von George Westermann. Braunschweig und Berlin 1913. I. Schlesien in Wort und Bild. Preis kart. M. 6.—.

Die frühere Kunstgeschichte hat sich auf ihr eigentlichstes Gebiet beschränkt und den kulturgeschichtlichen Hintergrund des künstlerischen Schaffens in ihre Darstellung nicht aufgenommen. Sache anderer Kräfte war es, den Kulturerscheinungen auf den Grund zu gehen und jene Methode vorbereiten zu helfen, die inzwischen mit Recht beliebt wurde: die Betrachtung des künstlerischen Lebens im Zusammenhang mit der Gesamtkultur. Besonders fruchtbar wird diese Methode bei der Behandlung bestimmter Bezirke. Unentbehrlich ist sie in Publikationen, die als Monographien erscheinen und als solche ein größeres Leserpublikum für sich gewinnen wollen. Sie wurde denn auch für das vorliegende Unternehmen gewählt. An erster Stelle wird die schlesische Ostmark behandelt, »weil sie eine deutsche Kulturgrenze gegen rasseverschiedene Nachbarnationen zu bewahren von jeher berufen war«. Alle deutschen Bundesstaaten sollen folgen.

Wie bei allen derartigen Einzeldarstellungen muß man bei Lesung des vorliegenden Buches bereits eine gewisse zusammenfassende Kenntnis im Gebiete der Kunstgeschichte besitzen, um mit Nutzen und tieferem Interesse folgen zu können. Nur dann werden die gebotenen lehrreichen Einzelzüge tiefere Spuren im Leser hinterlassen. Es läuft neben der Lokalgeschichte jene der örtlichen Kunst parallel, aber den schwer in Worte zu fassenden tieferen geistigen Zusammenhang zwischen

beiden muß der Leser selbst herausfinden, und das wird wenigen gelingen. Einen Anlauf nach dieser Richtung könnte man in den Bemerkungen über den Barockstil vermuten, die aber nicht zutreffen. Wie früher in Kunstgeschichten, so jetzt noch in populären Büchern üblich, wird das aus Italien gekommene Barock ohne weiteres für ein Erzeugnis der Gegenreformation, des Jesuitismus, angesehen, eine Darstellung, die manchen Kreisen namentlich solange sehr willkommen sein mußte, als man dem Barockstil alle Schlechtigkeiten zuschrieb. Der Barockstil wollte keine triumphierende Fanfare gegen den Protestantismus sein und war es nicht. Hat man nicht gleichzeitig mit Kirchen auch Schlösser und Paläste jeder Art in denselben Formen und mit ähnlichem Schwung und Prunk gebaut? — Das reich illustrierte Buch ist geeignet, durch die Abbildungen die Kenntnis eines in künstlerischer Beziehung noch viel zu wenig beachteten und doch so reichen Landes zu verbreiten und in den Schlesiern die Liebe zu ihrer Heimat zu steigern. Der Text ist weniger zuverlässig und nicht von Irrtümern frei. S. Staudhamer

Das alte Rom. Von Prof. Dr. Otto Richter, Geh. Regierungsrat. Mit einem Bilderanhang und vier Plänen (Preis M 1.25). Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig-Berlin, 1913.

»Aus Natur- und Geisteswelt, Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen.« Dieser Sammlung ist ein kleines Büchlein entsprungen, das den Titel »Das alte Rom« führt. Ein Spezial- bezw. Fachbuch für Künstler oder Gelehrte soll das Büchlein nicht sein, deren gibt es genügend in dickbändigen Werken mit reichem Bilder- und Rekonstruktionsmaterial. Nicht leicht war es aber bisher, ein kurzgefaßtes Büchlein über das alte Rom zu finden, welches man beim Studium an Ort und Stelle bequem in der Hand halten kann, um darin nachzuschlagen. Unsere bekannten Führer behandeln alles gemeinsam. Sie geleiten die Fremden durch die Stadt und beschreiben diese im allgemeinen, ohne auf spezielle Sehenswürdigkeiten, wie z. B. auf die Schätze des antiken Rom, mit sachlicher Gründlichkeit einzugehen. Deshalb ist es zu begrüßen, daß Professor Richter mit einem leicht mitzuführenden Büchlein an uns herantrat, welches uns fast nur das antike Rom schildert und zur Darstellung bringt.

Das kleine Werk führt uns in Lage und Bodengestaltung des alten Rom ein, die der Autor mit großer Sachlichkeit aus allen ihm zur Verfügung stehenden Hilfsquellen, bezw. auf Grund eigener Studien und Kritik schildert; dann in die Entwicklungs- und Zerstörungsgeschichte. Er beschreibt das Zentrum Roms, seine Kaiserfora und den Kapitolinischen Hügel. Hier dürfte das Werk — vielleicht auf Kosten der etwas zu weit ausgedehnten Geschichtsschilderungen — und zwar im Zusammenhang mit dem Forum Romanum die Schönheit, die architektonische Gruppierung der Tempel- und Bauwerke beleuchten, denn es ist gewiß nicht von Schaden, wenn auch Laien und kunstsinnige Besucher auf den eigenartigen Städtebau Roms, die malerische Lage und Stellung seiner antiken Baudenkmäler zu einem Vergleich mit der Periode des reichgestalteten 16. Jahrhunderts angeleitet werden. Sehr richtig bemerkt der Autor, daß der Kapitolinische Hügel einst mit Privathäusern bebaut war. Eingehend beleuchtet er den Palatin und beschreibt trefflich alle Einzelheiten, doch auch den Resten der einstigen Monumentalmalereien in den Ruinen, die in ihrer eindrucksvollen Originalität von hervorragender Bedeutung sind, dürfte der Autor einige Worte schenken. Sacra via und Velia sind trefflich geschildert. Er kommt dann auf die Stadtteile am Tiber zu sprechen, welche gegenwärtig aktuell sind, da viele Änderungen dort vor sich gehen sollen. Weiter bespricht er die Vorstädte im Süden des Marsfeldes, dann das Marsfeld selbst, namentlich seinen südlichen Teil, wobei er mit großer Liebe das berühmte Pantheon eingehend schildert. Dieses ist in allen seinen Phasen, unter Zugrundelegung der Geschichtsquellen, bis ins 17. Jahrhundert hinein beleuchtet, wobei Richter manche Irrtümer bloßlegte, z. B. jenen über die vergoldeten Erzbalken der Vorhalle, die Urban VIII. abgedeckt und zur Herstellung des Tabernakels in St. Peter verwendet haben sollte. Weiter beschreibt er den nördlichen Teil des Marsfeldes, dann die siebente Region (Via lata), Trans Tiberim, die Tiberinsel, den Osten Roms mit Quirinal und die langgestreckte Bergzunge des Caelius, sowie die Vorstädte an der Via Appia mit den Bau- und Grabdenkmälern.

Dem ausgezeichneten Buche würde es zugute kommen, wenn das Abbildungsmaterial des alten Rom in einer allenfallsigen späteren Auflage noch vervollständigt werden könnte, z. B. an guten und sicheren Rekonstruktionen der Ansichten des Kolosseums und mancher anderer Bilder klassischer Baudenkmäler Roms. Dadurch würde das vorzügliche, leichte und faßliche Buch nicht beschwert, wenn zumal die zahlreichen Schlußblätter, die die vom Verlag herausgegebenen Werke ankündigen, in Wegfall kämen, bezw. verkürzt würden, und an deren Stelle weiteres Abbildungsmaterial treten könnte.

Das Werk empfehlen wir nicht nur allen Reisenden, sondern auch Künstlern und Gelehrten, desgl. Kunst- und Geschichtsliebhabern, die daheim studieren wollen, da es in klarer Übersicht das alte Rom beleuchtet.

Steffen

Ferretti, P. Lodovico, dei Pred., Il sepolcro di Pio IX in Roma nell' antico nartèce della Basilica di S. Lorenzo fuori le mura. Monografia illustrata. gr. 8° (II u. 116 S.) L. 2.50, Firenze 1915, Tipogr. Domenicana.

Kein Rompilger wird, wenn irgend möglich, versäumen, das vor den Toren gelegene Heiligtum von S. Lorenzo zu besuchen. Denn dort draußen erwartet ihn in zypressendüsterer Einsamkeit eine Basilika ebenso ehrwürdiger Traditionen, wie wundervoller Innenkunst, dort tritt er in die einzigschöne weihevolle Grabkapelle Pius' IX. Welche Stimmung senkt sich auf den Besucher, wenn er niedersteigt zur Krypta vor den schlichternsten, formenfeinen Marmorsarkophag des im Rufe der Heiligkeit verstorbenen Papstes, wenn er dann, um sich blickend, gewahr wird, was Cattaneos und Seitzens Kunst aus diesem einst verschütteten, konstantinischen Raum geschaffen hat! Die herrlichen Mosaiken unseres römisch-münchnerischen Landsmannes Seitz, eine grandiose Fortsetzung der kostbaren enkaustischen Deckenbilder der Galleria dei Candelabri im Vatikan, die schimmernden Mosaiktapetenwände mit Hunderten von kleinen Wappenschildern, lauter Stiftungsdenkmäler edler Spender, unter ihnen, zu unserer größten Genugtuung, zahlreiche deutsche Namen. — Wahrlich, ein weihevoller Raum, ein Heiligtum für sich, das über fromme Pilgerneugier hinaus unser tiefstes Interesse erweckt und beansprucht.

Diesem Interesse kommt vorliegende Monographie des gelehrten Dominikaners am römischen Collegio Angelico in hohem Grade entgegen. Ohne weitschweifig zu werden, erfahren wir in klarer, warmer Sprache die Baugeschichte der Krypta bis zu ihrer Restauration durch Pius IX., ihre Ausgestaltung durch Cattaneo und Seitz, insbesondere erhalten wir eine sehr eingehende Beschreibung und Erklärung des Heiligtums in der erstmaligen und späteren jetzigen Fassung. Ein ausführlicher Anhang behandelt biographisch Cattaneo als Architekten, Seitz als Maler, gibt die Korrespondenz mit dem großen Förderer der Sache, dem Grafen Aquaderni wieder und enthält die Inschriften der bis jetzt vor-

handenen 640 Spender-Wappenschilde. Unterstützt wird die Arbeit durch 33 sehr schöne Abbildungen, 11 davon auf eigenen Einschalttafeln und das Titelblatt in farbenphotographischer Wiedergabe. Der niedrige Preis steht zur hohen textlichen wie buchtechnischen Leistung in keinem Verhältnis.

G. Gichtel

Dr. Fritz Gysi. Die Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert. Trüb & Cie., Aarau und Zürich 1914.

Seitdem Dr. R. Rahn in seiner »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz«, 1876, die heimischen Monumente bis zum Schlusse des Mittelalters mit voller fachmännischer Tüchtigkeit und Stoffbeherrschung behandelt hat, ist für die Epoche der Renaissance und Neuzeit die Fortsetzung der schweizerischen Kunstgeschichte auf der Rahnschen Grundlage nicht möglich gewesen. Es fehlte bisher an den unumgänglich notwendigen Vorarbeiten, welche der Scharfsinn des Zürcher Gelehrten zusammenfassen und in ihrer Entwicklung hätte darstellen können. Dr. Gysi leistet in seiner Entwicklung der schweizerischen Architektur im 17. und 18. Jahrhundert einen wertvollen Beitrag hierzu, den er auf die kirchliche Baukunst und mit Recht nur auf die deutschen Kantone beschränkte. Merkwürdig zeichnet der Autor den Hintergrund der »großartigen Bautätigkeit« dieser Epoche: »Die Geistlichkeit herrschte im Lande und machte sich zum Hüter aller Kultur und Gelehrsamkeit. Dem Glanz und der Macht der Kirche wurde alles geopfert — das Volk aber ließ man in der tiefsten Unwissenheit.« Letztere Behauptung bedarf der Beweise, die nicht leicht zu erbringen sind. Nach einer Übersicht über die Architekten der Epoche berührt der Autor die merkwürdige Tatsache, daß die Spätgotik in der Schweiz, von spärlichen Ausnahmen abgesehen, unmittelbar zum Barock übergeht, dessen einschiffige und dreischiffige Kirchen wie die Zentralbauten besprochen werden, um die Umbauten der Barockzeit kurz zu streifen. In ähnlicher Weise wird das 18. Jahrhundert behandelt. — Den weitaus interessantesten Teil der Arbeit bildet die Besprechung der einzelnen Bauglieder, der man entnehmen muß, daß der Verfasser seinen Stoff bis in alle Details vollständig beherrscht. In der Würdigung der plastischen Dekoration ist in der farbigen Tönung die Restaurationswut des 19. Jahrhunderts mit ihrer Vorliebe für Gold und weiche Wirkung nicht berücksichtigt, da die ursprüngliche Hervorhebung des Stuck aus dem weißen Grunde nur unbedeutende Varianten aufwies. In den Registern müssen wir die Vollständigkeit der Aufnahme einer lokalgeschichtlich sehr zerstreuten Literatur anerkennen. Einzig Hiller: »Au im Bregenzerwald« wurde übersehen, die fleißige Jubiläumsschrift, der wir die Tatsache entnehmen, daß sich daselbst die Zunft der Maurer, Zimmerleute und Steinhauer bis 1863 erhalten hat. Den Schluß der Arbeit bilden 56 Tafeln, in denen jedoch leider jeder Grundriß ausgeschlossen ist. Nur Innenräume und Außenansichten nach photographischen Aufnahmen begegnen uns, auf welche im Texte hingewiesen wird. Für den wertvollen Beitrag zur schweizerischen Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts sind wir F. Gysi aufrichtig dankbar. Die künftige Forschung findet hier ein reiches Material in übersichtlicher Anordnung, eine Frucht ernster Studien und mühevoller Arbeit.

Dr. Adolf Fäh†

Konstantin der Große und seine Zeit. Gesammelte Studien. In Verbindung mit Freunden des deutschen Campo Santo in Rom herausgegeben von Dr. Franz Jos. Dölger. Mit 22 Tafeln und 7 Abbildungen im Text. (XIX. Supplementheft der Römischen Quartalschrift). Lex. 8°. XII und 448 Seiten. Freiburg 1913. Herdersche Verlagshandlung. M. 20.—.

Das vorliegende Buch verdankt seine Entstehung zwei festlichen Veranlassungen: einer weltgeschichtlichen, dem Konstantins-Jubiläum 1913, und einer privaten, dem goldenen Priesterjubiläum des Rektors des deutschen Campo Santo in Rom, Mgr. Dr. A. de Waal (11. Oktober 1912). Diesen beiden Anlässen entsprechend zeigt sich das Buch inhaltlich als Betrachtung der Person und der Zeit jenes Kaisers, welchem die christliche Kirche ihre staatliche Anerkennung verdankt; in der Art der Behandlung dieses umfassenden Themas erweist es sich als Leistung von Reichhaltigkeit und wissenschaftlicher Strenge. Nicht aus einer Feder stammt der Text, sondern er ist die Zusammenstellung von 19 Einzelstudien, deren Verfasser zu dem Campo Santo und seinem hochverdienten Rektor in engeren Beziehungen stehen. Die Herausgabe besorgte Dr. F. J. Dölger, Professor für allgemeine Religionsgeschichte und vergleichende Religionswissenschaft an der Universität Münster i. W.; von ihm ist die letzte der 19 Studien, behandelnd »Die Taufe Konstantins und ihre Probleme«. Die Absicht war, die Persönlichkeit Konstantins aus der religiösen Bewegung der Zeit zu erklären. Dazu waren Untersuchungen geschichtlicher wie kunstgeschichtlicher Art notwendig. Bei der Vielheit der Verfasser, die durchaus unabhängig von einander arbeiteten, lag nun die Gefahr nahe, daß eine Zersplitterung der allgemeinen Auffassung eintreten könnte. Umsomehr darf man Anerkennung dafür zollen, daß trotzdem ein einheitliches Bild erreicht worden ist, und man kann diese Tatsache als bedeutsames Zeichen dafür ansehen, in wieweitgehender Art sich die Auffassungen über die Persönlichkeit Konstantins abgeklärt haben. — Von den Studien geschichtlichen Interesses erwähne ich außer der Dölgerschen eine von E. Krebs über »Die Religionen im Römerreiche zu Beginn des 4. Jahrhunderts; eine über »Das Toleranzreskript 313« von J. Wittig; die andern historischen Beiträge sind von A. Müller, F. Bulicz, J. M. Pfättisch, A. Wikenhauser, K. von Landmann, J. P. Kirsch. — Wir haben unsere Aufmerksamkeit hier vor allem den kunstgeschichtlichen Beiträgen zuzuwenden. Sie beginnen mit einer Untersuchung von E. Becker über den »Protest gegen den Kaiserkult und die Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der altchristlichen Kunst der konstantinischen Zeit«. Hingewiesen wird auf den Einfluß, welchen gerade die Ablehnung der den Imperatoren gezollten göttlichen Verehrung auf das Schicksal der ersten Christen übte, die hierdurch in Menge zum Martyrium gelangten. Typologische Vorbilder fand die altchristliche Kunst in den Nebukadnezar- und Herodes-Szenen der heiligen Schriften; sie stellte jene auf Sarkophagen, Lampen und Goldgläsern dar. Diesem, wie den übrigen kunstwissenschaftlichen Aufsätzen des Buches dienen gut ausgeführte Abbildungen zur Erläuterung. In dem zweiten Aufsatze schildert J. Leufkens den »Triumphbogen Konstantins« nach seinen Hauptzügen. Zu erinnern wäre die Einzelheit, daß im Colosseum Christen als Märtyrer nicht geendigt sind. A. Baumstark betrachtet »Konstantiniana aus syrischer Kunst und Liturgie«. Befinden sich doch gerade in Syrien bedeutungsvollste Denkmäler syrischer Kunst, die mit dem Namen jenes Kaisers verknüpft sind. Die Frage, wie die Liturgie und Kunst gerade jener Gegend das Andenken des Kaisers in Ehren gehalten habe, wird erörtert an der Federzeichnung eines jakobitischen Homiliars und der mutmaßlichen Apsismosaik der konstantinischen Martyrions-Basilika zu Jerusalem, am Konstantinszyklus eines illustrierten nestorianischen Evangeliars und am Kirchengesangbuch des Severus von Antiochia. Wie »Konstantin der Große und die hl. He-

lena in der Kunst des christlichen Orients« gemeinsam dargestellt worden sind, schildert nach sehr merkwürdigen Denkmälern eigenen Besitzes Johann Georg, Herzog zu Sachsen. F. Witte unterzieht »Die Kolossalstatue Konstantins des Großen in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano« einer genauen Betrachtung. Er kommt zu dem Ergebnisse, das Werk etwa auf das Jahr 320 zu datieren; höchstwahrscheinlich ist ihm, daß die Statue ein getreues Porträt des Kaisers sei, während sie stilistisch ihm als ein Denkmal jener »verfallenden, verfaulenden« Römerkunst erscheint, »die nur einem dekadenten, entnervten Volke eigen sein konnte«. Eine Studie von H. Swoboda prüft, in welchem Verhältnisse das »Bronzemonogramm Christi aus Aquileja« zu dem Original-Labarum stehe und kommt zu dem Ergebnis, daß das durch einen glücklichen Umstand erhalten gebliebene Stück kein Legionslabarum gewesen sei, und dem leider verschollenen Urbilde sehr nahe stehe, wenn es ihm auch nicht unmittelbar gleiche. J. Wilpert beschreibt und untersucht »Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus aus dem Ende der konstantinischen Zeit«. Die künstlerisch höchst beachtenswerten, gegenständlich einzigartigen Fresken wurden 1910 in einem Cömeterium an der Via Latina entdeckt. Die Zugehörigkeit der dargestellten Personen zu einer christlichen häretischen Sekte deutet Wilpert an, und eine italienisch geschriebene Studie von O. Marucchi gelangt dazu, für diese Sekte ägyptische Herkunft nachzuweisen. M. Schwarz bietet eine entwicklungsgeschichtliche Studie über »Das Stilprinzip der altchristlichen Architektur«. Die Eigenart der Ursprünge des altchristlichen Baustils wird an den römischen Denkmalern untersucht und als Ergebnis festgestellt, daß hier nicht der Geist des Christentums einen neuen Stil geschaffen habe, sondern daß dies durch Künstler erfolgt sei, welche befähigt waren, in der handwerklichen Errungenschaft des Gewölbebaus, der Arkade und dem Rundbogenfenster ein Stilprinzip für die Durchbildung der flächenhaft verlaufenden Mauer« zu erkennen und auszunützen. Ein Standpunkt, dem man mit Einschränkung zu gunsten des Christentums sich anschließen darf. Endlich spricht J. Strzygowski weitblickend von der »Bedeutung der Gründung Konstantinopels für die Entwicklung der christlichen Kunst«. Unsere notgedrungen ganz kurzen Angaben müssen genügen. Sie dürften von der Vielseitigkeit wertvoller Anregungen und Belehrungen, welche das Buch als eine in Wahrheit würdige Festgabe über alle Zweige der konstantinischen bildenden Kunst des Occidents und Orients bietet, eine Vorstellung geben. Doering

Weber, G. Anton, Dürers Schriftlicher Nachlaß in Übersetzung und mit Erklärungen. Regensburg und Rom 1912. Verlag von Friedrich Pustet. 8°, 220 Seiten, brosch. M. 3.—, in Leinwandband M. 4.—.

Der schriftstellernde Künstler gehört der Neuzeit an. Es erklärt sich dies wohl vielfach daraus, daß viele der modernsten Werke der schriftlichen Erläuterung bedürfen: »Was hat sich der Künstler gedacht?« Für die Auffassung, die Künstler schlechthin vom Schreiben haben, sei auf die Aussprüche zweier bedeutender Münchner Künstler, darunter des Präsidenten und Führers einer großen Künstlergruppe, hingewiesen. Der eine, der den glanzvollen Namen einer alten Künstlerfamilie hochhält, sagte mir: Zum Schreiben habe ich keine Zeit. Und was von mir schriftlich vorhanden ist, bleibt in meinem Schreibtisch bis nach meinem Tode. Der andere bat mich, nach seinem Diktat seine Lebensbeschreibung aufzuzeichnen, seine Finger seien des Schreibens so ungewohnt. — In der Tat, wenn der Künstler seiner Mitwelt was zu sagen hat, greift er zu Pinsel und Palette, zu Meißel und Hammer und doch hat es lange vor den »protestierenden« und reklamebedürftigen Künstlern der Neuzeit zu allen Zeiten Künstler gegeben, die es zum Schreiben drängte, sei es um Erfahrungen, die sie bei langjähriger Kunstausübung gesammelt hatten, niederzulegen, sei es um Erklärungen zu Bildern zu geben. Mit welcher Scheu dies oft geschah, dafür ist Lionardo da Vinci der beste Beweis, der bekanntlich seine Geheimnisse durch die Spiegelschrift zu verheimlichen suchte. Den »gedruckten« Künstler finden wir infolgedessen selten. Zu den Künstlern, die noch zu Lebzeiten einen Verleger suchten und fanden, gehört Albrecht Dürer.[1]) Drängte es den Künstler, in diesen Werken seine gesammelten Erfahrungen zu Nutz und Frommen der deutschen Kunst kommenden Künstlergeschlechtern mitzuteilen, so hat er uns auch Schriftliches hinterlassen, von dem wir annehmen dürfen, daß es nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war. Es ist der sogenannte schriftliche Nachlaß Dürers, den 1893 K. Lange und F. Fuße in Halle herausgaben und der jetzt abermals von dem Verfasser der Lebensbeschreibung Dürers G. A. Weber in unsere heutige Sprache übertragen und mit wertvollen Anmerkungen versehen, vorliegt. Die Einleitung bildet Dürers Familienchronik, die mit den Nachrichten über seinen Vater beginnen, die er vier Jahre vor seinem Tode aus dessen Schriften niederschrieb. Die Anhänglichkeit an seine Eltern, die in großer Gottesfurcht der großen Familie vorstanden, spricht sich auch aus dem Gedenkbuch aus, das uns außerdem noch von wirtschaftlichen Sorgen des Künstlers erzählt, von denen auch in den Briefen, so im Neujahrsglückwunschbrief an Willibald Pirkheimer die Rede ist. Die Briefe aus Italien sprechen davon, daß dem deutschen Meister die italienischen Maler sehr abhold waren. Gelegentlich beschwert sich Dürer, daß ihm die Italiener seine Kupferstiche und Holzschnitte, von deren Verkauf er lebte, nachmachten. Auch sonst zeigen uns die Briefe, daß das Leben Dürers nicht frei war von den kleinlichen Sorgen, die einen Künstler meist bis zum Ende dieses Lebens begleiten. Sie werfen auch charakteristische Schlaglichter auf des Künstlers Schaffen. Interessant ist namentlich auch die technische Seite. In den Gedichten, die in die Jahre 1509 und 10 fallen und denen in ihrer mangelhaften Form und in den gequälten Reimen kein literarisch-ästhetischer Wert zukommt, tritt uns ein tiefes religiöses Gefühl (namentlich in den 7 Tagzeiten) entgegen. Von besonderem Wert für die Beurteilung des Entwicklungsganges ist das Tagebuch der Reise in die Niederlande, während die Aufzeichnungen verschiedenen Inhalts wertvolle, allerdings bereits von der Kunstgeschichte benutzte Aufklärungen über Gemälde und Zeichnungen geben. Etwas überflüssig erscheint bei der besprochenen Neuausgabe von Dürers schriftlichem Nachlaß der Anhang mit Auszügen aus den gedruckten Lehrschriften. Wer diese heute noch benötigt, wird zu einer Gesamtausgabe greifen müssen. W. Zils

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Gesellschaft für christl. Kunst, München, Karlstr. 6. — Preis des vollständigen Jahrgangs M 3.—, portofrei M 3.60. — Reich illustriert. Format der vorliegenden Zeitschrift, zu welcher der Pionier eine Ergänzung bildet.

[1]) 1525 Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit, 1527 Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken, 1528 Vier Bücher von menschlicher Proportion.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KUNST
FRITZ KUNZ
XII. JAHRGANG
1. JUNI 1916
HEFT 9
INHALT:
Anton Pruska
Von
Gustav Levering.
Das Grabmal der Familie von Otterer. — Werke von Georg Busch aus den letzten Jahren. — Zwei neue Altargemälde für
ing. Von Dr. Doering. Ein neues photogrammetrisches Verfahren. Von
B. Witte. — Die
OKT. 1915—SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE LT. LISTE
Ausstellung zu Wiesbaden und Baden-Baden. — Ausstellung neuerer Kunst aus Kölner Privatbesitz. Von Dr. A. Huppertz, Köln. — Freie Secession Berlin 1916. Von Dr. H. Schmidkunz. — Vortrag über Kriegsgedenkzeichen. — Vermischte Nachrichten. — 36 Abbildungen im Text. — Sonderbeilagen: Anton Pruska, Kruzifixus. — Madonna auf dem Throne.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN





ANTON PRUSKA — KRUZIFIXUS

Hauskapelle der Villa des Professors Wilhelm von Miller in Murnau. — Text S. 256



ANTON PRUSKA — DIE PARADIESESSTRÖME

Bekrönung des Brunnens vor der St. Annakirche in München

Text S. 249. — Vgl. IX. Jg., S. 247

ANTON PRUSKA

Zu seinem 70. Geburtstage

Von GUSTAV LEVERING

(Mit 38 Abbildungen)

Aus dem bedauerlichen Tiefstand, in den die Münchener Kunst nach der Hochblüte unter König Ludwig I. um die Mitte des letzten Jahrhunderts gesunken war, erhob sie sich — und in ihrem Gefolge die gesamte deutsche Kunst — in den siebziger Jahren unter dem alles belebenden Einfluß des eben glorreich beendeten Deutsch-Französischen Krieges, zu neuem, raschem und mächtigem Aufschwung, dessen Kurve seitdem, wenn auch unter mancherlei Schwankungen, eine unverkennbar aufsteigende Richtung innegehalten hat.

Die Künstler, welche diesen rettenden Umschwung unter der Führung des Bildhauer-Architekten Lorenz Gedon, des genialen Porträtisten Franz von Lenbach, des Erzgießers Ferdinand von Miller und des erfindungsreichen Malers und Zeichners Franz von Seitz mit zielbewußter Energie einleiteten, fanden sich bezeichnenderweise auf dem Boden des Kunstgewerbes zusammen. Der Münchener Kunstgewerbeverein, der, schon in den fünfziger Jahren gegründet, bis dahin nur kümmerlich vegetiert hatte, wurde der fruchtbare Boden, aus dem diese Neubelebung der Münchener Kunst und zugleich des Kunstgewerbes hervorsproßte. Bildete so dieser Verein gewissermaßen die Werkstätte, in der sich diese aufstrebende Künstlergruppe zu realer Betätigung ihrer idealen Ziele vereinigte, so war der seitdem weithin berühmt gewordene Künstlerklub »Allotria« das Feld, auf dem, unter der Pflege einer edlen Geselligkeit, in geistvollen, oft von sprudelndem Humor gewürzten Ge-



ANTON PRUSKA MARIÄ VERKÜNDIGUNG
An der Wand des südlichen Teiles des Querschiffes in St. Anna (München). — Text S. 254

sprächen, ein lebendiger Austausch über künstlerische Fragen und Ideen stattfand, der überaus fördernd und befruchtend auf die Entwicklung der neuen Kunstrichtung einwirkte. Den Bestrebungen der Urheber dieser Bewegung schlossen sich bald eine große Zahl jüngerer Kräfte an, wie der spätere Altmeister echt bayerisch-deutscher Baukunst, Gabriel von Seidl, der geniale und vielseitige Maler Rudolf von Seitz, der jüngere Ferdinand von Miller, Fritz August von Kaulbach, Baumeister Romeis und viele andere; sie setzten das von den älteren Meistern begonnene Werk mit jugendlichem Mut, unermüdlicher Tatkraft, zäher Ausdauer und — glücklichstem Erfolg fort. Den ersten sichtbaren Markstein der neuen Ära bildete die große Münchener Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1876; sie war gewissermaßen der Auftakt zu dem glänzenden Siegeslauf, den die Münchener Kunst und das Münchener Kunstgewerbe von da an genommen hat.

Unter den Künstlern dieses Kreises befand sich ein junger Bildhauer, Anton Pruska, der sich mit Feuereifer der neuen Bewegung anschloß und sein ganzes Streben, seine Kraft und sein Können einsetzte, um an der Lösung der großen Aufgabe mitzuwirken, und ihm gebührt unzweifelhaft ein bedeutender Anteil daran, daß das Ziel so ruhmvoll erreicht wurde.

Pruska ist, wie so mancher unserer bedeutenden Künstler, aus einfachsten ländlichen Verhältnissen hervorgegangen. Er wurde am 1. Juni 1846 in dem kleinen deutsch-böhmischen Örtchen Goldbrunn geboren, als der Sohn des Pächters des dortigen, im Besitz des Kaisers von Österreich befindlichen Mineralbades. Schon früh zeigte der Knabe einen unbezwinglichen Drang und ein unverkennbares Geschick, aus Holz oder Ton allerlei Figuren zu schnitzen und zu formen. Ein regelmäßig nach Goldbrunn wiederkehrender Badegast, der K. u. K. Oberstlandesgerichtspräsident, Freiherr von Hennet, beobachtete das Treiben des aufgeweckten Knaben, faßte Interesse für ihn und veranlaßte den Vater, seinen Sohn in eine Goldschmiedewerkstätte zu geben, um zu erproben, ob das gezeigte Talent sich als echt bewähre. So kam der 12jährige Anton nach Karlsbad in die Werkstätte des eines gewissen Rufes



ANTON PRUSKA — CHRISTI GEBURT

An der Wand des südlichen Teiles des Querschiffes in St. Anna (München). — Text S. 254

als geschickter Goldschmied genießenden Meisters Barton; in seiner Werkstatt wurden alle Arten feinerer Metallarbeiten von dem einfachsten Kettchen bis zu kunstvoll gearbeiteten, meist kirchlichen Geräten und Figuren verfertigt. Hier übte der junge Pruska sich fleißig im Schnitzen kleinerer figürlicher Gegenstände; zugleich beobachtete er, so jung er noch war, das ganze kunstgewerbliche Hantieren des vielseitigen Betriebes mit offenen Augen. Er lernte den Nutzen einer tüchtigen handwerksmäßigen Schulung kennen, die schließlich doch die unentbehrliche Grundlage alles künstlerischen Schaffens bildet, die Bedeutung des Materials für die Eigenart eines Kunstwerks würdigen und den Wert einer exakten Ausführung schätzen. Wenn Pruska in seinem späteren künstlerischen Schaffen eine ausgesprochene Vorliebe für kunstgewerbliche Arbeiten behielt und schließlich auf diesem Gebiet eine so außerordentlich ersprießliche Lehrtätigkeit entfaltete, so mag dies nicht zum wenigsten auf die Erfahrungen während seines Aufenthaltes in der schlichten Goldschmiedewerkstätte zurückzuführen sein. Seinem Drang nach Höherem konnten indessen die immerhin primitiven Verhältnisse hier auf die Dauer nicht genügen. So nahm er denn den Vorschlag seines Gönners, des Freiherrn von Hennet, der ihm zeitlebens in väterlicher Freundschaft zugetan blieb, in das Atelier des renommierten Bildhauers Emanuel von Max in Prag als Lehrling einzutreten, dankbar an. Dieser tüchtige Meister — übrigens ein Onkel unseres Gabriel von Max — der sich des Rufes eines der bedeutendsten zeitgenössischen böhmischen Künstler erfreute, und der u. a. der Schöpfer der berühmten Gruppe der beiden Heiligen Kyrill und Methodus in der Teinkirche zu Prag ist, führte Pruska in die Grundelemente der Bildhauerkunst ein; auch hier wurde vor allem das Handwerksmäßige betont; er lernte modellieren und die Bearbeitung des Steins mit Meißel und Hammer gründlich kennen. Auch bildete sich sein Auge für harmonische Verhältnisse und für die Gruppierung der Massen an dem gegebenen Material; doch blieb die Ausbildung insofern etwas einseitig und lückenhaft, als verschiedene Zweige der Bildhauerkunst fast gar nicht gepflegt wurden, z. B. die Ornamentik,





ANTON PRUSKA DIE HEILIGEN BARBARA UND KATHARINA

An der Wand des nördlichen Teiles des Querschiffes in St. Anna (München). — Text S. 254

die bei den damals herrschenden Anschauungen vernachlässigt, ja verächtlich behandelt wurde. Desto eifriger gab sich der angehende Kunstjünger auf der Prager Akademie dem Studium der Antike hin und hier war es auch, wo er durch unablässig fleißiges Zeichnen nach dem lebenden Modell den Grund legte zu seiner eminenten Kenntnis des menschlichen Körpers, die seine späteren Arbeiten so hervorragend auszeichnet.

In dem Herzen des ideal angelegten Jünglings lebte jedoch eine stille Sehnsucht nach der als Eldorado gepriesenen Kunststadt München und ihrer Akademie, deren Ruf schon damals in alle Welt gedrungen war. Sobald er durch exemplarische Sparsamkeit die ihm erforderlich scheinenden Mittel zusammengebracht hatte, wanderte er im Jahre 1868 wohlgemut und erwartungsvoll über den Bayerischen Wald nach dem schönen Isarathen. Nach Ablegung einer strengen Prüfung, die er mit Auszeichnung bestand, wurde er auf der Akademie willkommen geheißen und in das Atelier des Professors Max Wiedenmann, eines ehemaligen Schwanthaler-Schülers, aufgenommen. Hier machte er eine streng systematische Schulung durch. Auf der Münchener Kunstakademie herrschte damals ein gewisser Doktrinarismus,



HAUPTPORTAL DER NEUEN ST. ANNAKIRCHE IN MÜNCHEN
MIT DEN TYMPANON- UND KAPITÄLSKULPTUREN
VON ANTON PRUSKA

Vgl. die Abb. S. 246 und 247. — Text S. 249



ANTON PRUSKA DIE SELIGEN (1913)

Fries am Hauptportal von St. Anna in München, zur Rechten Christi. Muschelkalk. — Vgl. S. 245

der einer freien Entfaltung künstlerischer Ideen und persönlicher Eigenart nicht allzu günstig war. Man hielt sich streng an die Werke der antiken Kunst und war noch stark in den Traditionen des Klassizismus befangen, dessen Meister, besonders Schwanthaler, als unerreichbare Vorbilder gepriesen wurden. Demgegenüber mußte dem aufstrebenden Kunstjünger das frisch pulsierende Leben, das sich gerade damals in dem Kreise der Künstler des Kunstgewerbevereins zu regen begann, besonders reizvoll erscheinen und ihm weit mehr Förderung seiner künstlerischen Ziele versprechen als der etwas pedantische Lehrgang der Akademie. So lockerten sich, obwohl Pruska stets eine unbegrenzte Verehrung für seine Lehrer an dieser Hochschule und besonders für den ihm väterlich wohlgesinnten Altmeister Moritz von Schwind bewahrte, allmählich seine Beziehungen zu der Akademie und als nun seine Ersparnisse zu Ende gingen und er gezwungen war, für seinen Lebensunterhalt zu sorgen, da wandte er sich entschlossen praktischen Arbeiten zu. Er trat in das Atelier des Professors Johann Hirth ein, wo er reichlich Gelegenheit hatte, sich in den verschiedensten Zweigen und Techniken der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes auszubilden und sich an dem verschiedenartigsten Material zu üben. Hirth war damals stark mit Arbeiten figürlicher und ornamentaler Natur für die Schloßbauten König Ludwigs II., namentlich für den »Linderhof« beschäftigt und Pruska hat an einem großen Teil dieser prunkvollen dekorativen Ausstattungskunst mitgearbeitet.

Eine entscheidende Wendung in dem künstlerischen Werden Anton Pruskas brachte das Jahr 1873. Lorenz Gedon, der geniale Führer der neuen Kunstrichtung, hatte den jungen Künstler schon längere Zeit beobachtet und ihn auch wegen seiner liebenswürdigen persönlichen Eigenschaften schätzen gelernt. Er ersuchte Pruska, in sein Bildhaueratelier einzutreten und dieser fand sich mit Freuden dazu bereit. Gedon war damals mit der Ausführung des Baues der Schackgalerie beschäftigt, jener Schöpfung, die mit einem Schlag einen vollständigen Umschwung in der Münchener Architektur hervorrief, eines Renaissancebaues, nicht nach der hergebrachten italienischen Schablone, sondern mit neuem Leben von echt deutschem Charakter erfüllt. Man hat später, als sich diese neue Bauart eingebürgert hatte, nichts Außerordentliches mehr an diesem Bau gefunden; ja man hat ihn in der Folge, wohl nicht ganz mit Unrecht, hauptsächlich wegen seiner unruhigen Silhouette, stark kritisiert; damals aber bedeutete er eine befreiende Tat, die der Öde der Bauten jener Zeit ein rasches Ende bereitete und die in ihren Folgen von epochemachender Bedeutung war. Der Bau erforderte an der Außenseite und im Innern reichen plastischen Schmuck. Gedon übertrug einen Teil sowohl der figürlichen als der ornamentalen Arbeiten an Pruska, der es ausgezeichnet verstand, sich in die Ideen und Gedanken des Meisters einzuleben und ihnen, unter Wahrung seiner persönlichen Eigenart, treffenden Ausdruck zu geben. So ist Pruska einer der verdienstvollsten Mitarbeiter an diesem originellen Bau geworden. Auch an den späteren Bauten Gedons, die sich immer mehr vervollkommneten, hat Pruska, ebenso wie an seinen rein bildhauerischen Arbeiten, den



ANTON PRUSKA DIE VERDAMMTEN (1913)
Fries am Hauptportal von St. Anna in München, zur Linken Christi. Muschelkalk. — Vgl. S. 245

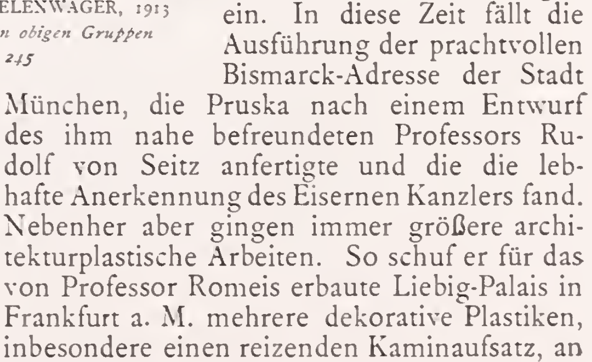
tätigsten Anteil genommen. Die große Vielseitigkeit, die Pruska, besonders auf kunstgewerblichem Gebiet, auszeichnet und die ihn für seine spätere Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule so hervorragend geeignet erscheinen ließ, hat er sich im wesentlichen in Gedons Atelier erworben.



A. PRUSKA, DER SEELENWÄGER, 1913
In der Mitte zwischen obigen Gruppen
Vgl. S. 245

So war Pruska durch seinen Eintritt in dieses Atelier mit einemmal mitten in die neue Kunstströmung hineingezogen; denn Gedons Atelier bildete den Mittelpunkt für Münchens neues künstlerisches Leben. Hier trafen sich die führenden Meister; hier wurden alle Fragen über Kunstprobleme auf das lebhafteste erörtert, neue Pläne geschmiedet und große Entwürfe ausgearbeitet. Man kann sich denken, welchen Eindruck dieser geistige Austausch auf den jungen Künstler machte und welch tiefe Wirkung er auf seine ganze Auffassung der Kunst ausübte. Hier hat er alle Phasen der stürmischen Entwicklung der Münchener Kunst mitgemacht und mitgekämpft. So reifte Pruska in dem Atelier Gedons zum fertigen, in sich abgeschlossenen und sich seiner Kraft und Eigenart bewußt gewordenen Meister heran. Zehn Jahre lang, bis zum Tode Gedons (1883), blieb er des verehrten Meisters treuester Mitarbeiter. So innig und freundschaftlich hatte sich das Verhältnis zwischen beiden gestaltet, daß Pruska sich berufen fühlte, nach dem Hingang des Meisters dessen unfertig hinterlassene Werke im Sinne des Verblichenen pietätvoll zu vollenden.

Dann machte sich Pruska selbständig; er gründete ein eigenes Atelier und entfaltete eine ausgebreitete rastlose Tätigkeit, hauptsächlich auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. Mit Vorliebe machte er Entwürfe zu Metallarbeiten, die ihn wieder seinen ersten künstlerischen Versuchen in der Goldschmiedewerkstätte näher brachten. Seine Modelle in Beleuchtungskörpern, die meist in der schon damals Weltruf genießenden Bronzewarenfabrik von L. A. Riedinger in Augsburg ausgeführt wurden, machten auf mehreren Ausstellungen, auch in München, berechtigtes Aufsehen und trugen ihm staatliche Auszeichnungen ein. In diese Zeit fällt die Ausführung der prachtvollen Bismarck-Adresse der Stadt München, die Pruska nach einem Entwurf des ihm nahe befreundeten Professors Rudolf von Seitz anfertigte und die die lebhafte Anerkennung des Eisernen Kanzlers fand.



Nebenher aber gingen immer größere architekturplastische Arbeiten. So schuf er für das von Professor Romeis erbaute Liebig-Palais in Frankfurt a. M. mehrere dekorative Plastiken, inbesondere einen reizenden Kaminaufsatz, an



ANTON PRUSKA — HERZ JESU

Am Christusaltar in St. Anna zu München. — *Text S. 254*



ANTON PRUSKA — MADONNA AUF DEM THRONE

Hauptfigur des Marienaltares in der St. Annakirche zu München. — Text S. 254



dem auch Pruskas humoristische Ader zur Geltung gelangte (Abb. S. 261).

Im Jahre 1892 erhielt Pruska ein höchst ehrenvolles Anerbieten. Geheimrat Wallot, der für die Durchführung des riesenhaften Baus des Reichstagsgebäudes kongeniale künstlerische Mitarbeiter brauchte und der den Münchener Künstler Anton Pruska, dessen Ruf schon über die Grenzen Bayerns hinaus gedrungen war, hochschätzte, bot ihm an, einen größeren Teil des plastischen Schmucks des Reichstagsgebäudes auszuführen. Pruska hätte sich auf wenigstens drei Jahre verpflichten und seinen Wohnsitz nach Berlin verlegen müssen. So verlockend und auszeichnend dieser Vorschlag für unseren Meister war, so konnte er sich doch nicht entschließen, München, seine ihm teuer gewordene zweite Heimat, zu verlassen und sich aus dem Kreise seiner Genossen und Freunde und von den Arbeiten loszulösen, mit denen er damals geradezu überhäuft war und die ihm ihrer Natur nach sympathischer sein mochten, als die Aufgaben für das Reichstagsgebäude; trotzdem hat Pruska für diesen Bau eine Reihe dekorativer Arbeiten geliefert: die plastische Ausstattung des stimmungsvollen kleinen Restaurationssaales z. B. ist ausschließlich von seiner Hand.

In Gedons Atelier hatte Pruska den fast gleichalterigen Baumeister Gabriel Seidl kennen gelernt. Beide Männer, von gleichem Streben erfüllt und denselben künstlerischen Ideen huldigend, fanden sich rasch. Seidl, der sich auf der Kunstgewerbeausstellung von 1876 mit seinem »altdeutschen Zimmer« die ersten Sporen verdient hatte und der inzwischen durch seine epochemachenden Bauten schon ein berühmter Architekt geworden war, erkannte in Pruska die Persönlichkeit, welche geeignet war, seinen architektonischen Schöpfungen durch die Plastik die letzte Weihe und Vollendung zu geben. Der neue, von Seidl ins Leben gerufene Baustil, der die deutsche Renaissance und besonders das bayerische Barock wieder zu Ehren brachte, erforderte reichlichen plastischen, sowohl figürlichen als ornamentalen Schmuck und zu keiner Zeit waren vielleicht Architektur und Plastik so sehr zu gemeinschaftlichem Zusammenarbeiten aufeinander angewiesen, wie in den beiden letzten Dezennien des vergangenen Jahrhunderts. Das erste große Bauwerk, für das Seidl Anton Pruska zur Mitarbeit gewann, war die romanische St. Annakirche in München. Für Pruska war dieser Stil bisher ziemlich fremd gewesen und es erforderte ein intensives Studium, um sich in seinen



ANTON PRUSKA — HL. GEORG

Wie Abb. S. 244

Formen einzuleben und sie zugleich mit dem Geist der neuen Zeit zu erfüllen. Wie glücklich dies Pruska gelungen ist, beweist die vollendete Harmonie, zu der sich seine plastischen Schöpfungen mit der Architektur des Baues vereinigen. Wie hebt z. B. das Tympanon über dem Hauptportal mit Christus als Weltenrichter und der sich unter ihm hinziehende Fries des Jüngsten Gerichts den Eindruck der machtvollen Fassade, wie stimmungsvoll fügt sich der Brunnen vor der Westseite mit den symbolischen Gestalten der vier Flüsse des Paradieses dem Ganzen ein! Auch die figürliche und ornamentale



A. PRUSKA, HL. AUGUSTIN



A. PRUSKA, HL. GREGOR D. GR.
St. Annakirche in München



A. PRUSKA, HL. BASILIUS



A. PRUSKA, HL. GREGOR V. N.
St. Annakirche in München



A. PRUSKA, HL. HIERONYMUS



A. PRUSKA, HL. AMBROSIUS
St. Annakirche in München



A. PRUSKA, HL. J. CHRYSOSTOMUS



A. PRUSKA, HL. ATHANASIUS
St. Annakirche in München



A. PRUSKA, HAUSECK AN DER BRUNNSTRASSE IN MÜNCHEN
Text S. 261

Ausstattung des Innern wurde Pruska fast ganz übertragen. Er ist der Schöpfer der Plastiken des Hochaltars, des Christusaltars, des ergreifenden Kruzifixus über dem Josephsaltar und der vier Heiligenfiguren, welche die Wand darüber in so meisterhafter Weise gliedern; ebenso sind die großen Medaillons der acht Kirchenväter an den Wänden des Mittelschiffs von seiner Hand. Das Meisterwerk Pruskas in diesem Gotteshaus ist jedoch die thronende Madonna mit dem Kinde am Marienaltar, die uns in ihrer ernsten Lieblichkeit mit andachtsvoller Ehrfurcht erfüllt (Abb. S. 241 bis 253 und 2. Sonderbeilage)[1]. Wenn uns in dem hochgewölbten Innern der St. Annakirche eine weihevolle Stimmung ergreift, so beruht dies nicht zum wenigsten auf den von tiefer Religiosität erfüllten Gestalten Pruskas. Noch heute ist dieser Meister mit Projekten für die weitere plastische Ausgestaltung des Innern dieser Kirche beschäftigt; so plant er die Ausschmückung der Nische des Josephsaltars mit den Statuen von acht Propheten, die sich zwischen einer jonischen Säulenstellung gruppieren sollen.

Durch seine Arbeiten an der St. Annakirche kam Pruska in nähere Beziehungen zu der kirchlichen Kunst, die von ihm während der ganzen Dauer seines künstlerischen Schaffens mit Liebe und Hingebung gepflegt wurde. Außer zahlreichen kleinplastischen Arbeiten in verschiedenstem Material, wie Kruzifixen, Heiligenfiguren, ritualen Geräten usw. in der kunstgewerblichen Art, schuf er in einer stattlichen Reihe neuer oder in der Wiederherstellung begriffener Kirchen größere selbständige Kunstwerke. Hierbei kam ihm seine intime Kenntnis der früheren Stilarten trefflich zustatten; sie befähigte ihn, Kirchen der verschiedensten Bauformen mit der ihrem architektonischen Charakter entsprechenden Plastik auszustatten. In München hat Pruska außer der St. Annakirche noch mehrere Gotteshäuser, entweder an der Außenseite oder im Innern, mit ornamentalem und figürlichem Schmuck versehen. Der Fassade der von Professor Romeis erbauten, ebenfalls romanischen St. Bennokirche gibt Pruskas überlebensgroße Kreuzigungsgruppe im Giebelfeld einen erhabenen und erhebenden Abschluß (Abb. S. 255). Für den Hochaltar der 1903 von Gabriel von Seidl erbauten Rupertuskirche schuf Pruska die kolossale sitzende Statue dieses großen Missionars der Bayern; sie ist in Oberammergau aus dem Stamm einer mehr als tausendjährigen Linde geschnitzt worden, deren erstes Wachstum

[1]) Vgl. auch Jahresmappe 1903 der D. G. f. chr. K.



VON DER HAUPTFASSADE DER NEUEN ST. BENNOKIRCHE IN MÜNCHEN
Im Giebel die Kreuzesgruppe von Anton Pruska. Vgl. Abb. S. 256 und 257

noch in die Lebenszeit des Heiligen zurückreichen mag. In neuester Zeit (1913) hat Pruska den Marienaltar des schlichten neuen Kirchleins in Laim mit den in Stein ausgeführten und bemalten Statuen der Madonna, des heiligen Joseph und der heiligen Mutter Anna geschmückt, die diesem bei aller Einfachheit höchst stimmungsvoll wirkenden Altar erst die rechte Weihe verleihen. Noch jünger (1914) ist der St. Georgsaltar in der neuen, von dem verstorbenen Architekten Mich. Dorn begonnenen und von Frz. Xaver Bömmel vollendeten Renaissancekirche zu St. Margaret in Sendling. Auch für diesen Altar schuf Pruska den figürlichen Teil. Der Aufbau dieses in einer fast zu reich geschmückten Renaissancearchitektur gehaltenen Altars gliedert sich in drei von

korinthischen Säulen flankierte Nischen. Die mittlere, breitere Nische zeigt das Reiterstandbild des heiligen Georg, wie er den Drachen tötet, in außerordentlicher Lebendigkeit und Naturtreue und doch streng in dem durch die Architektur der Kirche gebotenen Stil (Abb. S. 259). Die beiden Heiligen der Seitennischen, der heilige Ludovicus und der heilige Ernestus, ergänzen das Mittelstück in der glücklichsten Weise. Für die Hauskapelle der Villa des verstorbenen Professors Wilh. von Miller in Murnau schuf Pruska einen ergreifenden und doch überraschend naturalistisch aufgefaßten Christus am Kreuz, der auch für den bereits erwähnten Kruzifixus über dem Josephsaltar der St. Annakirche als Modell diente (vgl. 1. Sonderbeil.). Auch außerhalb Münchens verfertigte unser Meister bildnerischen Schmuck für mehrere Gotteshäuser. So sind die in Sandstein ausgeführten fünf Relieftafeln der gotischen Alexanderkirche in Zweibrücken, die in ergreifender Weise Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn darstellen, Werke seiner Hand. Auch die Kirche in Schweinfurt erhielt durch Pruskas Statuen von fünf Patriarchen eine hervorragende Bereicherung.

Nahe verwandt und fast ebenso reich wie seine Leistungen in der kirchlichen Kunst ist Pruskas Tätigkeit auf dem Gebiete der Grabmalkunst. Hier verstand es der Meister stets vortrefflich, das Kunstwerk in Form und Material der Stimmung der Umgebung auf das glücklichste anzupassen. Unter den zahlreichen Grabmonumenten Pruskas ist in erster Linie die Madonna mit dem Kind an dem von Gabriel von Seidl erbauten Familiengrab des Großgärtners Buchner auf dem Südlichen Friedhof in München zu nennen. Die in der Erzgießerei von Miller gegossene, über-







ANTON PRUSKA MARIA UND JOHANNES UNTER DEM KREUZ

Am Giebel von St. Benno in München. Vgl. S. 257



ANTON PRUSKA KRUZIFIXUS
Tonmodell zum Giebelkreuz an der St. Bennokirche in München. Vgl. Abb. S. 255 und 256. — Text S. 254

lebensgroße Bronzefigur der Gottesmutter im Strahlenkranz auf der Mondsichel, steht auf einer von einem reich geschmückten Kapitell gekrönten Säule in ernster Hoheit, das ganze Monument überragend. Der überaus liebliche und doch tiefernste Gesichtsausdruck der Himmelskönigin wirkt zugleich tröstlich und erhebend. Bemerkenswert ist auch die Wappentafel in Bronze, von Pruska nach einem Entwurf von Professor Hupp modelliert, für das ebenfalls von Gabriel von Seidl erbaute Grabmal des Freiherrn von Horn im Nördlichen Friedhof. Eines der eindrucksvollsten Werke Pruskas ist die Pietà an dem Grabmal für die Eltern Professor Theodor Fischers in Schweinfurt. In den engen Raum einer niedrigen, langgestreckten Nische, die von einer von Professor Fischer selbst entworfenen Um-





ANTON PRUSKA — ZWEI PROPHETEN (HOLZ, 1909)

Für Kommerzienrat Glückert in Darmstadt

rahmung aus gotischem Maßwerk umschlossen wird, ist die Gruppe — der von zwei knienden Engeln am Kopf- und Fußende gehaltene, liegende, in vorzüglicher Anatomie ausgeführte Leichnam des Herrn und die hinter ihm kniende, in Schmerz aufgelöste Gottesmutter — mit größter Meisterschaft hineinkomponiert. Ein überaus stimmungsvolles, wie ein Genrebild anmutendes Relief ist die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde an einem Grabmonument im Münchener Waldfriedhof.

Kehren wir zur profanen Kunst zurück, so stoßen wir zunächst wieder auf ein Bauwerk Gabriel von Seidls, zu dessen monumentaler Wirkung die Mitarbeit Pruskas wesentlich beiträgt: das Künstlerhaus in München. An der dem Lenbachplatz zugekehrten Front des Hauptbaues sind drei von Pruska entworfene, in Ton gebrannte, mächtige Kartuschen angebracht: das in eine, feinste Übereinstimmung mit der Barockarchitektur des Hauses zeigende Umrahmung eingesetzte, von vier Putten gehaltene, große Künstlerwappen und zwei, die Musik und die frohe Geselligkeit symbolisierende, reich umrahmte Schilder. In dem großen Saal, diesem schönsten Festsaal Münchens, hat Pruska mehrere der die Decke und die Balustrade tragenden Karyatiden, sowie die Plastik der monumentalen Uhr modelliert.

Der Höhepunkt des gemeinsamen künstlerischen Schaffens der beiden kongenialen Meister ist an dem Neubau des National-



ANTON PRUSKA HL. GEORG (MODELL)

Mittelteil eines Seitenaltars der Margarethenkirche in München-Sendling. — Text S. 256

museums erreicht worden, der um die Wende des 19. Jahrhunders vollendet wurde. Hier ergänzen sich Architektur und Plastik zu vollendeter Harmonie. Der Architekt, vor dessen geistigem Auge das fertige Bild eines Baues steht, wird in seinen Entwürfen auch in allgemeinen Grundzügen die plastischen Werke festlegen, die er zur harmonischen Gestaltung des Bauwerkes für notwendig erachtet. Die schwierige Kunst des Architekturplastikers besteht darin, sich auf das intimste in die Absichten des Baumeisters einzufühlen und doch seine eigene Art kräftig zu bewahren. Diese versteht Pruska in geradezu vorbildlicher Weise. Niemals wirkt seine Plastik störend; im Gegenteil: sie hebt stets den Gesamteindruck des Ganzen; und doch sind seine Schöpfungen selbständige Kunstwerke, die in ihrer derben und doch graziösen, von echt deutschem Geist durchdrungenen Eigenart, den freischaffenden Meister bekunden. Betrachten wir in diesem Sinne







ANTON PRUSKA DIE HEILIGEN WENDELIN UND LEONHARD (TERRAKOTTA)
Pfeilerrelief für ein Ökonomiegebäude des Schlosses Klingenberg

die Fassade des Mittelbaues des Nationalmuseums[1]), der die überragende Dominante des ganzen Bauwerks bildet, so wird man gestehen müssen, daß gerade hier die Plastik die unentbehrliche Ergänzung der Architektur ist und ihr erst zur vollen Wirkung verhilft. Nennt man die beiden Hauptschöpfer des Nationalmuseums, Gabriel von Seidl und Rudolf von Seitz, so darf der Name Anton Pruskas, als des Dritten im Bunde, nicht vergessen werden. —

Noch an vielen anderen monumentalen und Privatbauten Gabriel von Seidls hat Pruska mitgearbeitet; in allerneuester Zeit hat er für den Rathausbau in Bremen (Abb. S. 263), dessen Vollendung Seidl nicht mehr erleben durfte, zahlreiche ornamentale und figürliche Arbeiten geliefert. Auch für andere, ja man darf sagen, für die meisten der großen Baumeister Münchens, hat Pruska an ihren bedeutendsten Bauten mitgearbeitet: Für Professor Romeis, mit dem er eng befreundet war, schuf er u. a. ein großes Relief am Liebig-Haus in Frankfurt a. M.; für Professor Emanuel von Seidl mehrere ornamentale Plastiken an dem Hohenzollernschloß bei Hechingen in Sigmaringen; für Professor Friedrich von Thiersch, neben vielem anderen, interessante Masken als Schlußsteine an den Fensterumrahmungen des Ergänzungsbaues der Technischen Hochschule; für Professor Hocheder am Neubau des Verkehrsministeriums die beiden reizenden Früchteträger über dem Hauptportal an der Marsstraße (Abb. S. 262). Besondere Erwähnung verdient noch Pruskas Mitarbeit an den Schloßbauten des Architekten Max Ostenrieder; z. B. an dem grandiosen Schloß Hohenaschau des Freiherrn von Cramer-Klett und vor allem an dem Neubau des Großherzoglichen Schlosses Colmar-Berg in Luxemburg; an letzterem ist ein großer Teil der Außenplastik und der Innenausstattung der prachtvollen Säle von Pruskas Hand, u. a. die reichstukkierte Decke des Empfangssaales, deren Mittelstück eine freie Nachbildung des Reichssiegels Kaiser Adolfs von Nassau darstellt. Eine der reizendsten Arbeiten Pruskas ist die Madonna



A. PRUSKA PFEILERSCHMUCK
wie oben

[1]) Abb. im IX. Jahrg., S. 268, z. T. auch im I. Jahrg.



ANTON PRUSKA — KINDERFRIES

Kaminrelief im Liebigpalais zu Frankfurt a. M. — Text S. 249

mit dem Kinde in der Krone eines stilisierten Apfelbaumes, der den Eckpfeiler eines Privathauses in der Brunnstraße in München bildet (Abb. S. 254). Der Mittelbau des von Oberbaurat von Mellinger erbauten Armeemuseums hat durch die vier mächtigen, von Pruska modellierten Waffentrophäen der Attika einen imposanten Abschluß erhalten. Die Liste der architektur- und der freiplastischen Werke Pruskas ließe sich leicht noch verlängern.

Mit dieser, fast die Leistungsfähigkeit eines Menschenlebens übersteigenden Tätigkeit ist das Wirken Anton Pruskas keineswegs erschöpft. Eine der verdienstvollsten Seiten seines Lebenswerks ist seine, von außerordentlichem Erfolg begleitete, fast 20 Jahre währende Lehrtätigkeit an der K. Kunstgewerbeschule in München. So ungern der vielbeschäftigte Meister seine freie Künstlertätigkeit aufgab, so entschloß er sich doch nach längerem Zögern, dem Drängen seines Freundes Romeis, der selbst als Lehrer an dieser Anstalt wirkte, und der das ungewöhnliche Lehrtalent Pruskas erkannt hatte, nachzugeben und den ihm angebotenen Lehrstuhl anzunehmen. Im Jahre 1895 wurde Anton Pruska zum Professor an der K. Kunstgewerbeschule ernannt und ihm die »Abteilung der dekorativen Plastik« übertragen. Die außerordentliche Vielseitigkeit und die Beherrschung der verschiedenartigsten Techniken, die sich Pruska im Laufe der Jahre auf kunstgewerblichem Gebiet erworben, bildeten jetzt einen kostbaren Schatz für seinen Lehrberuf. In seiner Klasse, die stets stark frequentiert war, wurde in Ton modelliert, in Holz geschnitzt, in Stein gemeißelt und die verschiedensten Arten der Metallbearbeitung gelehrt. Pruska verstand es vorzüglich, die verschiedenen Techniken klar und deutlich zu demonstrieren und vor den Augen des Schülers selbst auszuführen, was ihm eine entschiedene Autorität verschaffte. Vor allem wußte Pruska zu individualisieren und das dem Eleven Eigenartige aus ihm herauszuholen. Bei aller Strenge erwarb er sich durch Unparteilichkeit und seine mit Wohlwollen gepaarte Liebenswürdigkeit die Liebe und Verehrung seiner Schüler. Im Laufe der Jahre ist aus seiner Schule eine große Zahl trefflicher Meister hervorgegangen, die des verehrten Lehrers dankbar gedenken; es ließen sich leicht eine Reihe von Namen nennen, die guten Klang haben; hier sei nur erwähnt: Professor Wackerle, der ausgezeichnete Keramiker, heute an leitender Stelle an der Kunstgewerbeschule in Berlin; Professor Seidler, heute ein gesuchter Lehrer der Bildhauerkunst an der Akademie der Künste in München und Pruskas Lieblingsschüler, Caspar Ruppert, der bis heute sein treuester Mitarbeiter geblieben ist und der an einer Reihe trefflicher, aus Pruskas Atelier stammender Arbeiten selbstschöpferischen Anteil hat; so ist der prachtvolle Bischofsthron, den das Domkapitel von Bamberg dem † Erzbischof von Schork zu seinem fünfundzwanzigjährigen Bischofsjubiläum als Ehrengabe darbrachte, und der durch seine stilvolle Gediegenheit seiner Zeit berechtigtes Aufsehen machte, auf einen Entwurf Rupperts zurückzuführen.[1])

[1]) Abbildungen nach Werken Pruskas finden sich mit Erläuterungen in folgenden Jahresmappen der D.



ANTON PRUSKA FRÜCHTETRÄGER

Über dem Hauptportal des Verkehrsministeriums in München. — Text S. 260

Mit großer Befriedigung darf Professor Pruska, dem auch äußere Ehren und Auszeichnungen in reichem Maße zufielen, jetzt, nachdem er von seinem Lehramt zurückgetreten ist, auf diese segensreiche Tätigkeit zurückblicken.

Ges. f. christl. Kunst: 1898 (Kruzifixus); — 1903 (Marienaltar der St. Annakirche in München, hl. Wendelin, hl. Leonhard); — 1905 (Josephsaltar in der St. Annakirche in München, St. Georgsrelief, Madonna, thronender Christus, hl. Barbara, hl. Katharina); — 1909 (die Hl. Chrysostomus, Athanasius, Gregor, Verkündigung).

Aber noch kennt der Meister, der am 1. Juni das 70. Jahr vollendet, keine Ermüdung. Noch heute, wie vor fast einem halben Jahrhundert, steht Pruska vom frühen Morgen an, mit jugendlicher Elastizität erfindend, entwerfend und ausführend in seinem Atelier. Wünschen wir von ganzem Herzen, daß seine Schaffensfreudigkeit noch recht lange erhalten bleiben möge, zum Nutzen der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes.







ANTON PRUSKA — ZWEI GEWÖLBETRÄGER (1908)

Rathaus in Leipzig
Text S. 260



ANTON PRUSKA — SAALWAPPEN

Rathaus in Bremen
Text S. 260



ANTON PRUSKA PORTRÄTMEDAILLON

Ausgeführt in Marmor und Bronze, 1914

DAS GRABMAL DER FAMILIE VON ORTERER

(Zu den Abbildungen S. 208 und 209)

Das hier in Rede stehende Werk ist im Aprilhefte des gegenwärtigen Jahrganges dieser Zeitschrift abgebildet. Seine Eigenschaften rechtfertigen eine genauere Betrachtung. Zwei bewährte Künstler, der Architekt Professor Fuchsenberger und der Bildhauer Heinrich Überbacher, haben sich vereinigt, um dieses Kunstwerk zu schaffen, das 1914 seinen Platz auf dem Münchener Ostfriedhofe erhalten hat. Es ist drei Meter hoch und besteht aus Untersberger Marmor. Formenempfindung der Antike vereinigt sich in diesem Grabmal mit Gedankeninhalt des Christentums. Die Gestalt ist die der altgriechischen Stelen, zeigt mithin eine hochrechteckige Steintafel, die mit einem Giebeldreieck bekrönt ist. Der formale Unterschied gegen jene Grabmäler des Altertums besteht wesentlich in dem größeren Maßstabe des neuen Werkes, ferner darin, daß die ganze Hälfte des Steines der Inschrift vorbehalten ist, die bei den antiken Denkmälern allerkürzeste Fassung zeigt und nebenher angebracht wird; endlich darin, daß die Bildfläche zum Teil in den Stein vertieft ist, eine Nische darin bildet. Der Architekt behandelte den oberen Teil des Grabmales kapellenartig: zwei Pfeiler tragen scheinbar den Giebel, die Mittelpartie wurde zurückgeschoben. Dem Bildhauer blieb die Ausschmückung der kraftvoll gegliederten Fläche überlassen, die von vornherein mit starker Licht- und Schattenwirkung begabt war. Die drei Flächen mit ihren Reliefs fügen sich ähnlich einem Altartriptychon zusammen: ein Mittelbild mit szenischer Darstellung, zwei Flügel mit je einer Einzelfigur. Das Mittelrelief zeigt die Beweinung Christi. Stille Trauer waltet in der Gruppe, tief in sich gekehrte Empfindung, die sich nicht durch laute und heftige Bewegung Luft zu machen sucht. Dementsprechend zeigen die Antlitze der Personen den Ausdruck frommen Nachsinnens über das große Geheimnis des Todes, dem der Stachel genommen ist. In der Behandlung des Christusaktes, der Flächen, der Gewandfalten usw., auch des Hintergrundes, klingt dieser Grundgedanke der Zurückhaltung und des Ausschlusses alles Irdischen und Kleinlichen nach. Die Seitenflächen zeigen in sanften Vertiefungen die Relieffiguren der beiden Namenspatrone des von Ortererschen Ehepaares, den hl. Georg und die hl. Rosa von Lima — beide aufrecht stehend und auf die Art kräftige lineare Gegensätze gegen die unter dem starken Einfluß der Horizontale des Christuskörpers stehende Mittelgruppe. Der ornamentale Schmuck des Grabmals beschränkt sich fast nur auf umrahmende und abgrenzende Eier-, Perl- und Blätterstäbe.

Doering

WERKE VON GEORG BUSCH AUS DEN LETZTEN JAHREN

In den Ausstellungsräumen der Gesellschaft für christliche Kunst waren kurze Zeit vier neue Werke von Professor Georg Busch zu sehen, zwei größere kirchliche dekorative Skulpturen, eine Statuette und eine Porträtbüste.

Die letztere stellt den Bischof von Regensburg, Exzellenz Dr. Antonius von Henle, dar. Das für eine Anstalt ausgeführte Werk ist aus edlem Laaser Marmor gemeißelt. In den Zügen des Bischofes spricht sich Güte und Strenge, Milde und Ernst aus, man begreift die Begeisterung, Teilnahme und Tatkraft, welche er den realen wie den idealen Dingen der Welt und Überwelt zuwendet.

Für den Prinzen Johann Georg von Sachsen hat Busch eine etwa zwei Drittel Meter hohe Statuette des hl. Johannes Nepomuk in Holz geschnitzt. Der in ganzer Figur dargestellte Heilige steht in jener ruhigen, mit nur leiser Bewegung viel sagenden Haltung da, welche auch anderen derartigen Werken Georg Busch's das Interesse sichert. Die Johannesstatuette zeigt den Heiligen in priesterlichem Chorgewande. Mit leise gesenktem Haupte, die Augen zu Boden gerichtet, drückt er mit beiden Händen ein schlichtes Kreuz an seine Brust. Wir sehen, daß er in Treue zum Kreuze das Martyrium auf sich nimmt, um das Geheimnis der hl. Beichte zu wahren. Die Schnitzerei geht in Einzelheiten ein, ohne doch in Kleinlichkeit zu verfallen. Mit feiner Kunst der Oberflächenbehandlung sind die Stoffe geschildert. Färbung ist erfolgt, aber in so zurückhaltender Weise, daß trotzdem das Holz seine natürliche Schönheit fast durchweg zur Geltung bringt. Die Statuette steht auf einer dunklen hölzernen Säule; ihr Kapitäl ladet breit aus und bildet eine auf drei Bögen ruhende Brücke. Zur Andeutung der Legende dient der über dem Wasser schwebende goldene Heiligenschein mit den fünf Sternen.

Die größeren Skulpturen — beide sind polychromierte Holzschnitzereien — sind Stiftungen für die Pfarrkirche zu Weilheim, die eine ist als Votivgabe um die glückliche Rückkehr eines Kriegers bestimmt. Dies Werk ist eine Herz-Jesu-Statue, bei welcher Busch den Gedanken gestaltet hat, den Heiland als Friedensfürsten zu verherrlichen. Die Verkörperung der Idee ist neuartig, das Motiv der Figur mit dem des großen Zeitereignisses verschmolzen und in Form und Vortrag zum Ausdrucke gebracht. — Die Pfarrkirche von Weilheim ist ein Renaissancebau, verwandt der Münchener Michaelskirche, die Ausstattung barock. Dem entsprechend hat Busch für die Herz-Jesu Figur und auch für die andere, ein Schutzmantelbild, freie Anlehnung an den Barockstil gewählt. Doch betrifft dies wesentlich nur die dekorativen und ornamentalen Elemente, einschließlich der Bemalung. Die Figuren zeigen schlichte, leicht bewegte Haltung, Maria breitet mit beiden Armen den schützenden Mantel aus, Jesus hält mit der rechten Hand die Falten des Übergewandes zusammen, so daß über der Brust das von Strahlen umflossene Herz sichtbar wird, mit der Linken hebt er den friedenverkündenden Ölzweig empor. Maria zeigt den blauen Sternenmantel und ein weißes Unterkleid, geschmückt mit dem alten, sinnvollen Motive goldener Ähren. Die starke dekorative Wirkung beider Skulpturen erhöht ihr Hintergrund, der aus goldenen Strahlen besteht. Diese sieht man beim Schutzmantelbilde durchzogen von einem Kreise silbernen Gewölkes; aus ihm schauen zwölf geflügelte Engelköpfchen auf die Madonna hin, welche auf diese Art festlich eingerahmt wird.

Diesen Werken schließen sich zwei an, welche im März 1916 zur Ausführung gelangt sind. Das eine ist die große Gruppe des hl. Heinrich II. mit seiner Gemahlin, der hl. Kunigunde. Im Modell ist die Arbeit schon seit 1915 vollendet; Beschreibung und Abbildung konnten daher bereits in meinem Buche über Georg Busch gegeben werden. Die beiden Heiligen thronen, lebensgroß dargestellt, nebeneinander; Heinrich in ernstem Selbstbewußtsein und erfüllt von der Bedeutung seiner Aufgabe als Stifter des Bamberger Bistums; Kunigunde blickt, an ihn sich schmiegend, voll inniger Frömmigkeit zum Himmel empor. Für den Kopf des Kaisers hat jener der berühmten frühgotischen Statue an der Adamspforte des Bamberger Domes den Leitgedanken hergegeben, das Antlitz der Kaiserin ist frei erfunden und von vergeistigter Schönheit. Bestimmt ist das eindrucksvolle Altarwerk für die neue St. Ottokirche zu Bamberg. Sie kann sich, falls die Grundsätze

für ihre Ausschmückung weiterhin die gleichen bleiben, zu einer bemerkenswerten Stätte neuer christlicher Kunst entwickeln. Besitzt sie doch auch schon eine marmorne Madonna von Balth. Schmitt. Ausgeführt wurde die von Busch geschaffene Gruppe in rotem Untersberger Marmor, dessen Farbe die Gestalten mit warmem Leben erfüllt. Die Gewänder sind poliert, die Gesichter leicht gefärbt. Polychrome Behandlung mit reichlicher Verwendung von Gold zeigen die Kronen, sowie das Kreuz, welches Kunigunde in den Händen hält. Zu dem Altarwerke gehören ferner zwei Reliefs: das eine zeigt die hl. Kunigunde, die zum Beweise ihrer Unschuld über glühende Pflugscharen schreitet; das andere den Tod Heinrichs und seinen Abschied von der jungfräulichen Gemahlin. Die Gruppen sind streng und trotzdem lebensvoll gezeichnet. In Material und technischer Behandlung entsprechen die Reliefs der Hauptgruppe. — Das neueste Werk von Georg Busch ist eine Figur des hl. Aloysius, der am Betpulte kniet. Sie verdankt ihre Entstehung dem Wunsche eines Elternpaares, dem vor dem Feinde gefallenen Sohne ein Zeichen frommer Erinnerung zu widmen. Der Bestimmungsort der Figur ist die St. Josephskirche zu Speyer; dort wird sie an einem der Pfeiler ihren Platz finden. Die halblebensgroße Figur ist aus Holz geschnitzt und, ähnlich wie zuvor beim hl. Johannes Nepomuk beschrieben, verschiedenartig leicht getönt. Die Haltung des durch schöne ruhige Linie ausgezeichneten Werkes, das Antlitz, die zusammengelegten, sehr schön gearbeiteten Hände, alles ist der Ausdruck tiefster, religiöser Ergriffenheit. Die Figur ruht auf einer Konsole, die vergoldet, mit stilisierten Lilien geschmückt und mit Inschriften versehen ist. Doering

ZWEI NEUE ALTARGEMÄLDE FÜR ALTÖTTING

Für einen Seitenaltar der St. Anna-Basilika von Altötting hat Prof. Schleibner ein Gemälde vollendet, während er an dem für einen anderen dortigen Altar bestimmten Seitenstücke dazu noch beschäftigt ist. Das letzte Werk gilt der Ehre der hl. vierzehn Nothelfer, die sich um die hl. Jungfrau scharen. Die Entwürfe sind da, die Ausführung des Gemäldes ist begonnen. Als Gegenstand des ersteren, nunmehr fertigen Werkes, war der hl. Rupertus ausersehen, die Wahl der Darstellung aber freigestellt. Rupertus lebte am Ende des 7. Jahrhunderts und kam, von Herzog Theodo II. herbeigerufen, um 696 nach Bayern. Seine Wirksamkeit galt hier besonders dem Stifte Regensburg; die Überlieferung schreibt ihm auch die Stiftung der Altöttinger Wallfahrt zu. Als für Bayern besonders folgenreiches, überdies geschichtlich beglaubigtes Ereignis aus dem Leben des hl. Rupert erwählte Prof. Schleibner die zu Regensburg vollzogene Taufe jenes Herzogs und verband damit eine Hindeutung auf die legendenhafte Wallfahrtstiftung durch Anbringung des Gnadenbildes, das von über der Taufszene schwebenden Engeln getragen wird. Die Taufe erfolgt innerhalb einer Taufkapelle. Vor dem Halbrund des Bauwerkes steht auf Stufen der steinerne Taufkessel. Vorn kniet der Herzog mit entblößtem Oberkörper, indem er seinen Mantel mit dem rechten Arm am Hinuntersinken hindert. In demütiger Haltung und doch mit fürstlicher Hoheit empfängt er den Guß des Taufwassers, das der hl. Bischof aus einer flachen Schale über das Haupt des Herzogs ausschüttet. Mehrere geistliche und weltliche Würdenträger wohnen der hl. Handlung als Zeugen bei. Außer einem ideal aufgefaßten greisen Könige sieht man mehrere bildnisähnlich geschilderte Personen, unter ihnen den Regensburger Bischof von Senestrey. Von zwei anderen hält der eine ein prächtiges Vortragkreuz, ein anderer eine Fahne Das Vorbild der letzteren befindet sich im Münchener Armeemuseum; sie ist mit dem Wappen der bayerischen Herzöge und dem darüber schwebenden Auge Gottes geschmückt. Ein ganz vorn rechts knieender Page hält das Schwert Theodos. Die Charakterisierung der Personen ist bei den frei gestalteten tief und feierlich, naturgemäß individuell bei den bildnisähnlichen; beides schließt sich zwanglos zusammen, und das Gemälde zeigt sich dadurch mit Idealismus und Lebensechtheit zugleich erfüllt. Sehr anmutig sind die Gestalten der schwebenden Engel. Die Komposition ist klar und einfach, die größte Kraft der Formen und Farben auf den unteren Teil des Bildes, die Leichtigkeit und Anmut auf den oberen gelegt. Mit den Einzelheiten schaltete der Künstler mit Recht nach freier Eingebung. Die Farben sind voll Leuchtkraft und Fülle, besonders schön das herrliche Blau des Herzogsmantels. Die Wahl der Technik — Tempera mit Öl — war der farbigen Wirkung besonders förderlich.

* * *

Im Asamsaale zu München war vom 23.—31. März die große Malerei ausgestellt, welche seither den Hochaltar der St. Anna-Basilika zu Altötting schmückt. Das Wirken des Künstlers, Leonhard Thoma, ist den Lesern der ›Christlichen Kunst‹ im Jahrgang 1915 vorgeführt worden, eins seiner Werke findet sich auch in der Jahresmappe 1915 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst beschrieben und abgebildet. Die neueste Schöpfung des Künstlers schließt sich seinen früheren, von denen in der Ausstellung zahlreiche Abbildungen und Entwürfe mit zu sehen waren, würdig an. Der Altöttinger Hochaltar gilt der Ehre der Schutzpatronin der Kirche St. Anna. In der Anordnung lehnt er sich an die großen Altarwerke des Barock an: ein Aufbau mit drei übereinander befindlichen Abteilungen. Zu unterst das gewaltige Hauptbild, darüber ein kleineres, zu oberst eine Schnitzerei, die gegenständlich zu den zwei Gemälden gehört. Im Hauptbilde sieht man die hl. Anna mit der jugendlichen Maria. Auf einem marmornen Sockel sitzt die erstere, an ihrer linken Seite steht Maria. Diese schaut voll Güte und Liebe zu zwei Gruppen von Personen hernieder, die sich rechts und links von dem Sockel versammelt haben. Die Gruppe rechts von ihr zeigt den im vollen Schmucke seines heiligen Amtes knienden Papst Pius X.; er hält die Urkunde in der Hand, in welcher er der Kirche St. Anna den Charakter der Basilika verliehen hat. Das Modell der Kirche steht vor ihm am Boden. Neben dem Papste ragt die erhabene Gestalt des Prinzregenten Luitpold als Stifter des Altöttinger Altares, ihm zur Seite der allzu früh verstorbene junge Prinz Luitpold. Ganz rechts erscheint ein Kapuziner. Die Gruppe links von Maria zeigt eine Anzahl von Wallfahrern. Sehr schön ist eine Mutter mit ihrer kranken Tochter; ein Krieger in feldgrauer Uniform und eine hinter ihm stehende junge Witwe deuten auf die Entstehungszeit der Malerei. An dem Sockel sieht man die als Relief gemalte Bundeslade, das Symbol der Unbefleckten Empfängnis. — Zur Rechten der beiden Mittelfiguren steht neben einer Säulenarchitektur St. Joseph. Der andächtige Blick der hl. Anna geht zum Himmel hinauf, von welchem Engel herniederschweben und Blumen streuen, und wo die allerheiligste Dreifaltigkeit in Majestät wohnt. Ihre drei Personen sind in beiden oberen Abteilungen des Altares verteilt, in der Weise, daß Gottvater und Jesus gemalt das obere Bildfeld einnehmen, während die Taube ganz oben in Schnitzerei ausgeführt ist. Die Farben des mächtigen Werkes sind voll Kraft und Fülle, und geeignet, in der Kirche vorzügliche dekorative Wirkung zu tun. Gehoben wird diese durch den archi-

tektonischen Aufbau und die Einrahmung der Bilder, aus welcher das bayerische Königswappen bedeutungsvoll hervortritt.

Doering

EIN NEUES PHOTOGRAMMETRISCHES VERFAHREN

Im Verlage F. C. W. Vogel, Leipzig, ist soeben ein neues Werk (Photogrammetrie ohne Spezialkamera, 26 Abb., 2 Beilg. Preis 3 Mark) des bekannten Polizeifachmannes Dr. Heindl erschienen, das insbesondere die Aufmerksamkeit aller derer, die sich mit Denkmalpflege befassen, erregen muß. Bislang war es immer nur mit großer Umrechnung verknüpft, aus einer Photographie die Längen- und Höhenmaße eines Bauwerkes oder Innenraumes und deren Details zu bestimmen. Ganz genaue Maße konnten aber nicht festgestellt werden. In vielen Fällen ist eine Aufmessung nicht möglich, sei es, daß man infolge der Entfernung nicht mehr nachmessen kann, sei es, daß eine Berührung des Objektes verboten oder eine Beschädigung zu fürchten ist.

Photogrammetrische Aufnahmen, die vor allem für Archive der Denkmalpflege notwendig sind, sind schon im 18. Jahrhundert von S. H. Lambert (1728—1777) versucht, aber nicht praktisch ausgenutzt worden. Der Ingenieur Beautemps-Beaupré war der erste, der bei durchgeführten geometrischen Aufnahmen auf einer Weltreise (1791—1793) perspektivische Bilder anwendete. A. Laussedat brachte 1850 die camera lucida von Wellaston zur Anwendung. Spätere Reisende wie der Geometer Dr. Jordan benutzten immer noch in sehr komplizierter Weise gewöhnliche Photographien. Der bekannte Kriminalist Bertillon schlug eine Spezialmethode für polizeiliche Zwecke vor. Sein hier angewendetes Verfahren der photogrammetrischen Aufnahmen teilt uns erstmalig Dr. Heindl in seiner Broschüre mit. Bei Bertillons Methode werden als Maßstäbe weiße Papierstreifen von 1 m Länge und 5—10 cm Breite, auf denen die Dezimeter aufgezeichnet sind, möglichst zahlreich an den Wänden des aufzunehmenden Raumes angebracht. Einfach ist das Verfahren nicht und hat den Nachteil, daß jene Gegenstände, die nicht gerade zufällig sich in der Bildebene eines dieser Zettel befinden, nicht genau gemessen werden können.

Heindl benötigt nun für seine Messungen weiter nichts, als eine quadratische 50 cm große Platte, die auf dem Boden gelegt und mitphotographiert wird. Die Tafel enthält am unteren Rande eine Zentimeterskala. Ferner ist eine Diagonale aufgezeichnet und ein Halbkreis mit den Graden 1—180. Als einzige Regel ist zu beachten: Die Tafel muß so gelegt werden, daß sie auf der Mattscheibe und dem photographischen Bild wagrecht erscheint.

An Hand einer großen Anzahl von Beispielen zeigt uns der Verfasser, wie überaus einfach die Berechnung der Maße und Winkel und die Umrechnung der Ansicht in einen Grundriß ist. In einem besonderen Abschnitt sind die Beweise zu den aufgestellten Berechnungen zusammengestellt. Das Buch wird sich jedenfalls, obwohl in der Hauptsache für Kriminalisten geschrieben, unter Architekten und Kunsthistorikern viele Freunde erwerben.

Robert B. Witte

DIE AUSSTELLUNGEN ZU WIESBADEN UND BADEN-BADEN

Mit einer angenehmen Sachlichkeit hat Theodor Fischer den Neubau des Wiesbadener Museums ausgestattet; als ein edler Zweckbau steht diese Verbindung zweier einfacher Baublocks durch eine Kuppelhalle in der mit Luxusbauten mehr als genug gesegneten Fremdenstadt. Der äußeren Sachlichkeit entspricht die innere Gliederung, die in der einen Raumhälfte die Galerie, in der andern die Ausstellungen moderner Kunst unterbringt. Die ziemlich unbekannte, doch mit solidem Geschmack aus der Sammlung Pagenstecher, der des Nassauischen Kunstvereins und der Wiesbadener Kunstgesellschaft gebildete Sammlung birgt neben einer Repräsentation der Malkunst des 19. Jahrhunderts und verschiedenen weniger in ihrer Einzelheit bedeutenden, als eben allgemeine Begriffe vermittelnden Werken der italienischen, niederländischen und altdeutschen Malerei eine kleine Trübner-Sammlung, die wirklich nicht im verborgenen zu blühen brauchte. Diese Sammlungen allein rechtfertigen schon den Bau eines Museums; hierzu kam das Bedürfnis, an diesem Brennpunkt des Verkehrs eine Ausstellungs- und Kaufvermittlungsstelle zu unterhalten. Daß der Gedanke fruchtbar war, beweist die überraschend gute Verkaufszahl der Eröffnungs-Ausstellung.

Diese selbst als Richtunggeber für weitere Veranstaltungen zu nehmen, geht nicht an, weil Rücksichten lokaler Natur manches Durchschnittliche zuließen. Den Hauptraum nehmen die älteren Führer der Moderne ein: Liebermann, Corinth, Slevogt. Liebermanns zur Technik gewordene Flüchtigkeit und Corinths ungebändigtes Draufgängertum verwischen sich völlig vor der nie genug zu rühmenden Malkultur Trübners: ein männlicher Kopf aus den siebziger Jahren und die Bilder von Stift Neuburg geben Auftakt und Ausklang eines respektablen Stückes deutscher Malkunst. Bei den Münchnern sind die Jugendillustratoren gänzlich vermieden mit Ausnahme Weisgerbers. Mit Wehmut steht man vor dem Ende dieses Schaffens, das kein Abschluß hatte werden sollen. Der kühne Illustrator stand eben im Anfang einer Monumentalität, von der diese groß gesehenen Darstellungen die schönsten Hoffnungen hatten erwecken können.

Die graphische Abteilung läßt angenehm eine ziemliche Sichtung fühlen. Man hat so dem einzelnen die Möglichkeit einer wirklichen Aussprache gegeben. Zu nennen sind »Lithographien aus dem Krieg« von Edwin Scharff, die lebendigen Holzschnitte Wilhelm Laages, neben der zarten Liniensprache Orliks und Carl Hofers.

Der Plastik verschaffen zwei Sonderräume mehr als sonst Geltung und abgegrenzte Wirkung. Antes, Elkan und Fritz Huf bestreiten den ersten Raum, während die acht Wände des weiteren Sonderraumes von der Rhythmik der gesteigerten Bewegung Lehmbruckscher Figuren harmonisch belebt werden. Die Mitte bildet die Gestalt einer »Trauernden« von Karl Albiker.

* * *

Über die diesjährige zweite Kriegsausstellung läßt sich wieder nicht allzuviel Neues sagen, doch haben einige jüngere Künstler Werke geschickt, die eine Erwähnung verdienen. Wie im Vorjahr beherrschen die Ausstellung alte Gäste; der badische Malerkreis mit Thoma, Trübner, Dill, Feld, Bethmann, Schönleber hat der Ausstellung den gewohnten Rahmen gegeben und ihre meist schon gesehenen Werke bilden den Maßstab und Hort der künstlerischen Tradition. Von einer neuen Seite lernt man Ludwig Dill kennen. Er ist unter die Kriegsmaler gegangen, nicht im Sinn der allzuvielen, ermüdend wirkenden Illustratoren, die auch hier eine Unmenge ihrer nichtssagenden Lebensausschnitte aus Etappe und Reservestellungen bringen, sondern in einer weit monumentaleren Erfassung des Wesentlichen. War schon der Landschafter Dill weit entfernt von jedem realistischen Leben der Natur und der Landschaft, so entrückt Dill die großen Kriegsgeschehnisse in eine

zeitlos-monumentale Unwirklichkeit, der kein Eindruck von Gesehenem, wirklich Geschehenem anhaftet, deren Wesen visionär zu nennen ist. Diese technisch breit und starkfarbig gemalten kleinen Ausschnitte einer großen Erscheinung baut Dill mit einer sicheren Struktur von Bäumen, Brücken, zerschossenen Häusern auf, die die Ereignisse in schönem Rhythmus organisch entwickeln helfen. Mit den schlichtesten Mitteln inhaltsschwerer Gebärdensprache weiß er die Vision des gewaltigen Ringens ungeheurer Massen hervorzubringen und es ist eine Freude, den reifen Meister diesen Weg reinster expressionistischer Gestaltung schreiten zu sehen. — Der kleine Dill-Saal gibt einen Maßstab, an dem man unzufrieden Vieles in den Räumen der Malerei mißt. Von den jüngeren sieht man daneben mit Freuden den Trübnerschüler Hans Spung, der nach langen koloristischen Versuchen wieder zu seinem echtesten Können, dem Porträt, zurückkehrt. Es hängen von ihm Arbeiten da, die in unserer Zeit soviel bedeuten wie die Bildniskunst des jungen Trübner damals. — Drei junge Graphiker dürften die beste Ausbeute aus der reichen graphischen Sammlung darstellen; Wilhelm Oesterle, Artur Rieder und Hans Nadler. Vieles ist bei ihnen noch im Werden, aber erstaunlich bei allen die Wahl des Inhaltlichen und seine technische Bewältigung. Große Stoffe (biblische und soziale Themen) werden in kleinformatigen Radierungen von Oesterle versucht, sein Bemühen um klare Komposition scheitert in manchen Stücken an der Figurenfülle. Nadler erschöpft die wenigen Figuren seiner sozialen Kunst in Ausdruck und Komposition. Graphik solcher Art gibt uns gerade heute mehr als alle reichlich wuchernde Kriegsillustration. — Die Plastik — sonst immer gut vertreten in Baden — bietet kaum Bedeutendes. Die Nennenswerten, Elkan und P. P. Pfeiffer, sind genügend bekannt. H. L. M.

AUSSTELLUNG NEUERER KUNST AUS KÖLNER PRIVATBESITZ

Jahraus, jahrein bringen unsere Kunstzeitschriften Berichte und Besprechungen von Kunstausstellungen. Wir vernehmen immer wieder, was gemacht, gezeigt und geboten wird; doch erfahren wir nicht oder nur selten, wo die Kunstwerke bleiben, oder besser, wir bemerken wenig von einer greifbaren Wirkung all dieser Veranstaltungen. Gewiß die Künstler und andere Kenner des Kunstlebens wissen es, daß wohl weitaus das meiste Ausstellungsgut, wenn es nicht zunächst eine Wanderung zu anderen Ausstellungen oder in den Kunsthandel antritt, wieder in seine Geburtsstätte, ins Atelier des Künstlers, zurückwandert und daselbst an den Wänden oder in dunklen Gelassen längere oder kürzere Zeit sein Dasein fristet, um endlich vielleicht einmal einen Liebhaber zu finden. Wohl zieht auch in den Ausstellungen das manchem Werke angeheftete Zettelchen mit dem inhaltreichen Wort »Verkauft« die Blicke und vielleicht erst dadurch überhaupt die Aufmerksamkeit und Beachtung vieler Besucher auf sich. Aber wohin das Werk wandert, welche Rolle es von nun an als Kulturfaktor spielt, wie es weiterhin die eigentliche Aufgabe des Kunstwerks erfüllt, bleibt uns zumeist verborgen. Da auch nur verhältnismäßig wenige Kunstwerke den Weg in ein Museum finden, darf nach dem vorhin Gesagten eine Ausstellung aus Privatbesitz von vornherein mit dem lebhaften Interesse der Kunstfreunde, abgesehen von der leicht begreiflichen Neugierde der Menge, rechnen. Eine solche Ausstellung gibt uns Kenntnis von dem Geschmack und von besonderen Neigungen des einzelnen Sammlers, ferner von der Bedeutung eines Ortes für das Kunstleben, und endlich erlaubt sie auch ein allerdings mehr oder minder zutreffendes Urteil über den Wert einer Kunstrichtung, insofern sich eine praktische Beurteilung derselben aus der größeren oder geringeren Zahl erworbener Werke überhaupt oder aus dem Umstande, ob die Werke einer bestimmten Kunstrichtung in den Besitz von Sammlern mit anerkanntem Geschmack und Urteil gelangt sind, ergibt.

Solche Ausstellungen hat der Kölnische Kunstverein bereits vor einigen Jahren veranstaltet; eine derselben umfaßte nur Werke der alten Zeit, eine andere zeigte Porträts, eine dritte nur neuere Werke, wobei den meisten Besuchern die Überraschung wurde, daß unter anderen das aus vielen Reproduktionen bekannte, Angelus genannte Bild von Segantini, die Überfahrt einer Schafherde beim Aveläuten, sich im Besitz einer Kölner Dame befindet. Nun hat der Kölnische Kunstverein wiederum eine Ausstellung von Kunst in Kölner Privatbesitz, und zwar zunächst wieder von neueren, damals nicht gezeigten bezw. noch nicht existierenden Werken veranstaltet. Wie eigentlich zu erwarten ist, läßt eine Kritik sich in die Worte zusammenfassen: Über Geschmackssachen läßt sich nicht streiten. Doch muß anerkannt werden, daß man die Ausstellungsräume mit einem vorwiegenden Gefühl der Freude und des Genusses durchwandert und wiederholt durchwandern kann. Denn manches Stück begegnet uns da, das unbestreitbaren Geschmack des Besitzers verrät und auch in einem guten Museum seinen Platz haben dürfte. Es ist hier nicht möglich, alle ausgestellten Arbeiten einzeln auch nur zu nennen.

Die vorhin ausgesprochene Anerkennung gilt vor allem den Werken solcher Meister, die wir fast als Klassiker der neueren Zeit ansprechen möchten, zunächst Anselm Feuerbach mit einem sehr frühen Bildchen »Rokokodamen am Wasser«, dann Wilhelm Leibl mit einem Kinderköpfchen, das allerdings nicht zu seinen höchsten Leistungen zählt, und Leibls Freunde Johann Sperl mit dem wonnig im Waldesgrün eingebetteten Häuschen Leibls in Aibling und Karl Schuch mit einem seiner köstlichen Obststilleben. Dazu kommt Hans Thoma mit drei guten Arbeiten, einem altmeisterlich gemalten, schwer tragenden Apfelbaum vom Jahre 1878, einem Kinderbildnis von 1888 und einer Landschaft am Gardasee in der Dämmerung, Oswald Achenbach mit einem Bilde vom Niederrhein »Heimkehr von der Kirmes« in welchem wir seine Hand wahrhaftig kaum erkennen; diese Arbeit mutet uns mehr an als seine italienischen Bilder. Weiter Eduard von Gebhardt, Fritz von Uhde und Wilhelm Trübner, dieser mit mehreren teils sehr, teils weniger unserm Geschmack zusagenden Arbeiten, Karl Hagemeister mit einer schon 1880 geschaffenen, farbenfrischen Freilichtlandschaft vom Schwielowsee in der Mark, eins der besten Bilder der Ausstellung, Max Liebermann gefällt uns in seinen früheren Bildern, denen wir gern in guten Museen begegnen, immer noch weitaus besser als in recht vielen seiner neueren Arbeiten, von denen eine größere Anzahl, vor allem sattsam bekannte Strandbilder, gezeigt werden. Der neueste Liebermann hat in Köln eine Gemeinde gefunden. Einen ganz anderen Geschmack bekunden die beiden Besitzer mehrerer figürlichen und landschaftlichen Bilder von Karl Haider, einer hl. Familie, eines »Entsagung« benannten Frauenbildnisses sowie von zwei der bekannten oberbayerischen Landschaften.

Von sehr verschiedenem Werte sind die ausgestellten Werke der Künstler, die wir nur noch nennen können, der Rheinländer Julius Bretz, Felix Bürgers (Am Wasser), Max Clarenbach, Ernst Hardt, Gerhard Janssen, August Neven Du Mont (Diner), Max Stern (Viehmarkt am Niederrhein), Fritz Westendorp, der

Münchener Hugo von Habermann, Franz von Stuck, Adolf Hengeler (Im Bergwirtshaus), Albert Weißgerber, Heinrich von Zügel (Viehtreiber) und Angelo Jank, ferner Ulrich Hübner (Lübecker Hafen bei Morgensonne), Walter Leistikow, Leopold von Kalckreuth (Bildnis eines Jägers), Arthur Kampf (Aus Sevilla), Gotthardt Kühl und Emil Nolde. Auch allermodernste Maler sind mit einigen Arbeiten vertreten. Um solchen Geschmack abzugewinnen, dürfte mancher zu früh geboren sein. Das Ausland tritt diesmal, den Zeitumständen entsprechend, zurück. Ausgestellt sind einige Werke von Albert André, Gustave Courbet, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Eduard Vuillard, Ferdinand Hodler und Jozef Israels. Damit haben wir wohl die nennenswerteren Maler aufgeführt.

Die Plastik scheint, nach den wenigen ausgestellten Arbeiten zu urteilen, von denen keine besonders erwähnenswert ist, in Köln etwas stiefmütterlich behandelt zu werden. Nun aber reiht sich den Werken der Malerei und Plastik eine sehr bemerkenswerte, von nur einem einzigen Besitzer mit anerkennenswertem Geschmack gesammelte große Anzahl von Originalgraphiken an, fast durchweg hervorragende Arbeiten u. a. von Bone, Brangwyn, Cameron, Corot, Isabey, Israels, Klinger, Legros, Liebermann, Manet, Meryon, Millet, Munch, Rops, Shannon, Stauffer-Bern, Strang, Whistler und Zorn. Endlich seien noch zum Teil guten Geschmack verratende Erzeugnisse des Kunstgewerbes der neuesten Zeit: Gläser, Keramiken, Emails, Bucheinbände usw. erwähnt. Ausdrücklich aber müssen wir Arbeiten wie eine das Kind anbetende Madonna in Emailtechnik als wenig würdig und die als verzerrte Karikatur in Keramik gegebenen hl. Drei Könige entschieden ablehnen.

Übersieht man nun alle die genannten und angedeuteten Kunstwerke und ihre Zahl (über 100 Gemälde) und zieht in Betracht, daß wohl die meisten in den letzten Jahren erworben wurden — wer Ausstellungen bereist hat, dem dürften manche Erinnerungen kommen —, so kann man bequem den Schluß ziehen, welche Bedeutung der Stadt Köln für Kunst und Künstler der neueren Zeit zukommt. Hinsichtlich der Sammler läßt diese Ausstellung, was auffallen mag, darauf schließen, daß die Erwerbungen durchaus nicht dem Eifer entsprechen, mit welchem Köln zum deutschen Vorort der allerneuesten Kunst gemacht worden ist; vielmehr hat in den Kreisen der Sammler Vorsicht und Zurückhaltung und ein gewisser, am guten Alten gebildeter Konservatismus anscheinend durchaus die Vorherrschaft. — Eine Erweiterung des Urteils über Köln als Kunststadt werden zwei weitere Veranstaltungen des Kunstvereins, wieder eine Porträtausstellung und eine Ausstellung von ebenfalls noch nicht gezeigten Werken alter Kunst aus Privatbesitz ermöglichen.

Dr. A. Huppertz, Köln

FREIE SECESSION BERLIN 1916

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Die ältere, aber sezessionierte Sezessionsgruppe kennen wir aus unserem Sammelbericht von Juli 1914 (in X. 10). Es sind die um Liebermann, mit Slevogt usw. Nun haben sie sich zum zweitenmal gezeigt, in dem vorher von der jüngeren Gruppe benützten Haus, vom 5. Februar bis 5. April. Die (gelinde gesagt) große Verschiedenheit der Richtungen und Qualitäten, die hier Anblick und Urteil erschwert, scheint dem Publikum zu gefallen: Es ist auffallend viel verkauft.

Natürlich wurde auch eine Rückschau zur Erhöhung des eigenen Beständigkeitswertes gemacht, jedoch nur zum Teil abgesondert, zum Teil hineingemischt. Sie reicht zurück bis auf ein sympathisches Bild »Adam und Eva« von L. Cranach d. J., geht über eine helle, naturalistische und doch zugleich etwas heroische »Landschaft mit Stierherde und Figuren« von F. de Goya, über ein eindrucksvolles weibliches Bildnis von O. Runge, über eine »Studie zum Grafen von Gleichen« M. v. Schwinds und über zwei Bilder bekannter Art von K. Spitzweg (dem gleichzeitig bei Schulte eine Sonderausstellung gewidmet wurde) zu A. Böcklin, dessen »Kämpfende Zentauren« gut bewegte Gesichter zeigen, sowie zu H. v. Marées, dessen Eigenart in einem weiblichen Akt »Unschuld« und in anderem günstiger als sonst zur Geltung kommt. Auch mehrere freundliche Schöpfungen A. A. Oberländers und H. Thomas lassen sich hier anreihen.

In des Letzteren außerordentlich stimmungsvollem »Maria Himmelfahrtstag« liegt wohl eher etwas Religiöses als in den nicht wenigen Gemälden Modernster, die biblische Stoffe — sagen wir: traktieren. Voran darf dabei wohl die Erinnerung an den verstorbenen Präsidenten der Münchener »Neuen Secession«, A. Weisgerber, stehen: sein bei kräftiger Natürlichkeit doch phantasiereicher »Absalon« sowie Bildnisse usw. — worunter sein Selbstbildnis hervorragt — scheinen allgemein zu gefallen. Sodann gibt es eine »Verkündigung« von H. v. Habermann, die leidlich sein würde, wenn nicht ein Dummheitsausdruck abstieße; ein »Abendmahl« von O. Hettner, dessen Vorzug einer kräftig bewegten Darstellung von Andacht und Hingabe doch auch gestört wird durch die skizzige, etwas gliederpuppige Zeichnung, ein »Idyll« desselben Künstlers fällt durch rautenförmige Grundzüge auf; eine Madonna (mit hl. Joseph und mit Gott in den Wolken) von dem unsererseits mehrmals gekennzeichneten M. Melzer; eine anschauliche, doch gut bürgerliche Naturphantasie »Geist Gottes schwebte über dem Wasser« von Chr. Rohlfs; eine lebhaft erregte, grünfahl gehaltene Darstellung Christi mit den Jüngern im Schiff »O ihr Kleingläubigen« von E. Waske. Auch der jetzt nicht seltene Typus von Stilleben mit Heiligenfiguren ist vertreten: H. Müller zeigt einen solchen »St. Andreas« — anscheinend wieder mit besonderem Interesse an einem komischen Gesicht.

Drei Verstorbene, die den jüngeren Kreisen anzugehören scheinen, hinterlassen ein verhältnismäßig gutes Andenken. Von dem Kölner E. Altmann sind u. a. schwedische Landschaften zu sehen, mit großzügiger Naturhingabe bei sorgloser, improvisierender Strichweise. Auch A. Meister (u. a. mit einem Pariser Stadtblick) und K. Wieck (von dem besonders kleine einfache Stilleben u. dgl. auffallen) finden ein beifälliges Andenken.

Im ganzen herrscht Impressionistisches, oder sagen wir: Improvisionistisches, oder nennen wirs gleich: Nurnichtakademisches; und die Zeichnung tritt meist wieder hinter die Farbe zurück. Manchmal ist sie präziser; so in landschaftlichen Darstellungen aus Kolberg von E. Matthes; so in den lebhaften Bewegungen, welche die Bäume usw. auf W. Röslers Landschaften zeigen; so in den wirbelnden Linien von Fr. Schultes Dorf- und Strandbildern. Ein Straßenbild von Lene Schneider-Kainer ist skizzig, aber wenigstens nicht tapetenflächig. Auch perspektivische Spässe kommen vor; so in einem Zirkusstück und einer Straßenszene von E. L. Kirchner und »Das Caféhaus« des uns in den letzten Jahren durch charakteristische Szenen bekannt gewordenen Kl. Richter ist gute Witzblattzeichnung. Der diesem Künstler ähnliche M. Zeller zeigt eine kräftige Darstellung »Krankenbett«. Die Flecken als malerische Elemente weichen größeren Flächen oder sind wenigstens, wie bei W. Rosam (»Heimarbeiterin«), ausgeglichener.

Zahlreich sind die Farben-Besonderheiten, vom Glühendsten bis zum Mattesten. Wieder finden sich die

Schwellfarben, die vom Rand einer Fläche gegen die Mitte zu satter oder dunkler werden; so bei M. Bechstein, nur mit weniger stetigen Übergängen, als sie sonst vorkommen. Wie dessen »Herbstlandschaft« eine Gelbbraunglut zeigt, so kehrt das jetzt beliebte Motiv der radialen Sonnenfluten in dem »Mann am Fenster« von Br. Krauskopf wieder, der gleichfalls mit Schwellfarben arbeitet (seine »Landschaft« möchte man für eine Darstellung fressender Pflanzen halten). Das Lohfarbige mit der Strahlen- und Ringsonne findet sich auch in H. Heusers »Abend bei Darmstadt«. Besonders beliebt scheint eine Pfirsichfarbe zu werden; so bei dem obenerwähnten Altmann (neben einem rötlichen Hellbraun), bei O. Beyer (»Abend in Viéville«) und mit einem besonderen Glühen bei E. Gotzmann (»Dorfteich«). Daneben gibt es ein Rosa in den Akten auf A. Degners »Bacchanal«, mit dem Typus der »dummen Gesichter«. Dann geht es durch die Olivreflexe auf L. v. Hofmanns nicht mehr neuem »Schmalem Ufer« zu dem (sonst noch häufigeren) Gelb der »Gefangenen Frauen« von K. Tuch (gleichfalls schon typisch) und zu dem Seitenstück dazu in Graubraun, den »Frauen am Meer« von K. Hofer. Bald sind wir bei dem fahlen Licht der Reiterfiguren angelangt, welche W. Kohlhoff als »Kampf« zeigt, dann bei dem ganz blassen der »Ruhenden Reiterin« von O. Th. W. Stein und endlich bei der fast völligen Farblosigkeit des Bildes »Der Trauernde« von E. R. Weiß, dessen Bildnisse usw. dem für expressionistische, impressionistische und sonstige Wandlungen eines Künstlers Interessierten wohl näher zu tun geben können. Wer sonst noch Lust zum Beobachten moderner Malnuancen hat, mag bei dem Schwimmerigen des »Ballokales« von W. Baugerter oder bei den zwar schütteren, aber nicht dürftigen Farben auf den Landschaften von W. Klemm oder bei den Farbenphantasien von W. Röhricht (»Sommerabend« u. a.) verweilen.

Mit solchen Besonderheiten ist durchschnittlich die künstlerische Bedeutung solcher Werke erschöpft. Nun kommen natürlich auch die Überkünstler, voran die Gauguinisten: R. Janthur (»Landschaft« u. a) und L. Kainer (»Garten in Ceylon« u. a.), sowie ein noch mauligeres und extremitätigeres »Ruhendes Mädchen« von O. Müller; auch der Bergsee, den E. Heckel »Gläserner Tag« nennt, oder selbst ein »Stilleben« von O. Moll befreit den Beschauer kaum aus seinen Schmerzen. Wo dieser sich beruhigen kann, dort waltet häufig ein Zug zur Graphik; so bei einem Musikerbildnis Ida Gerhardis, bei Gartenbildern E. Orliks (das nämliche Objekt mal vor dem Regen, mal im Winter), bei einem Mädchenbildnis B. Pankoks, bei Fr. Rhein (»Gärtnerei« u. a.), etwa auch bei den gut anschaulichen »Kreidefelsen auf Rügen« von O. Ipotaczyk. Hübsch oder nett sind E. Gablers »Hauswand mit Blumen«, M. Gieseckes »Fliegende Fische«, Dora Hitz' »Halle eines alten Palastes«, R. Sewalds »Kreuzgang« und eine jedenfalls reich durchgearbeitete »Berglandschaft« neben zarten »Herbstblumen« von Maria Slavona. — Das Kriegsthema ist kaum öfter als einmal verwertet, nämlich in R. Sterls »Kameraden« (die einen Verwundeten aus dem Schützengraben tragen).

Den Liebhabern von alten bekannten Secessionsnamen mag noch gedient sein durch die Aufzählung einiger Künstler mit Fortsetzungen ihres Früheren. So finden wir wieder: H. Baluschek (»Kupferhütte«), B. Berneis (»Komposition« mit Darstellung eines luziferartigen männlichen Aktes, der innerhalb der Umrisse eines Gebirges emporblickt), W. Bondy (dessen Bildnisse ihn wieder als einen Gegensatz zur Gewaltsamkeit des sonstigen Sezessionistischen zeigen), Th. v. Brockhusen (»Frühlingssonne«, auch wieder radial), C. Herrmann (der einen Herbstmorgen und einen Herbstnachmittag aus den Münchener Isaranlagen bringt), U. Hübner (mit der bewegten Regenstimmung seines »Hamburg«), L. v. Kalckreuth (»Interieur, Blick auf den Garten«), M. Liebermann (unter dessen Bildern ein »Vorraum mit Tonne« hervorgehoben sei), M. Slevogt (mit einem so recht impressionistischen »Bauernjäger in der Pfalz«), und neben W. Trübner (u. a. ein lauschiges »Schloß Lichtenberg«), Alice Trübner † (deren »Schneelandschaft«, »Schloß Hemsbach« u. a. manchen vielleicht wenigstens milder anmuten als W. Trübners Art).

In der sezessionistischen Plastik fordern die ausgerenkten und zerquetschten, puppigen und ruppigen Fratzen, von den langen, häufig kropfigen Monstren bis herab zu den Knetpüppchen, immer mehr auch entgegenkommende Kritiker heraus. Die »Jünglinge« und dgl. von E. de Fiori und von W. Lehmbruck sowie die »Badende» u. a. von R. Sintenis und W. Stegers »Mädchenfigur« sind Hauptbeispiele dafür. Die zwei Erstgenannten malen auch; speziell de Fiori bringt neben einer Fleckenskizze »Reiter« eine »Promenade«, die etwa als das Modejournal des Überkünstlers gelten kann. Umgekehrt erscheint diesmal die Graphikerin K. Kollwitz plastisch, und zwar mit einem in Flächen spielenden »Liebespaar«. Gruppen im Typus der zwei Menschen oder dgl. treten hinter Einzelfiguren zurück (W. Steger, »Gruppe«, die vielleicht als eine eigens »rhythmische« Leistung gedacht ist, analog dem Gemälde »Gruppe« von E. Scharff). Die tupfige Darstellungsweise erscheint in dem umfangreichen Relief der »Grablegung« von H. Krückeberg (deren Komposition wohl besser ist als ihre Gesichter), in schwer erträglichen weiblichen Figuren von G. Leschnitzer, in ausdrucksvollen Büsten von Marg. Moll, deren »Wasserträgerin« hinwieder zum schwer Erträglichen gehört. Weicher, glatter ist diese Tupfenart bei K. Schäfer, noch glatter bei E. Hönig (männliche Bildnisbüste). Dann zeigen sich wieder E. Barlach (besonders mit einem »Hunger«), C. Ebbinghaus (mit vielerlei, darunter markanten Bildnisbüsten), B. Frydag (ein »Holzträger« und ein Steinrelief »Eseltreiber« sind hervorragend), A. Gaul (»Laufende Bären«), W. Gerstel (mit bald kräftigen, bald eigenartig affektierten Darstellungen »Amazone» u. a.), H. Haller (»Stehendes Mädchen«). Fr. Klimsch, G. Kolbe und A. Kraus bringen mancherlei bemerkenswerte Bildnisse, und an netten Kinderporträts (Georgi u. a.) fehlts auch nicht. Zwei Bildnisbüsten A. v. Hildebrands überragen sehr vieles.

VORTRAG ÜBER KRIEGSGEDENKZEICHEN

Am Abend des 1. Mai hielt Domdekan Dr. S. Huber im großen Saale des Hotel Union zu München vor einer zahlreichen Versammlung einen Vortrag über Kriegsgedenkzeichen. Der Zweck der Veranstaltung war, auf die Bedeutung des 1915 von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst mit dem bekannten ausgezeichneten Erfolge durchgeführten Wettbewerbes hinzuweisen und für die Förderung der dabei verfolgten Absichten einzutreten. Dementsprechend wurden auch die damals mit Preisen und Anerkennungen ausgezeichneten Entwürfe in Lichtbildern vorgeführt. Einleitende Worte sprach S. Exzellenz Dr. Wilhelm von Haiß, der I. Präsident der D. Gesellschaft für christliche Kunst, welche Veranstalterin des Vortrags war. Nachdrücklich betonte er die Wichtigkeit jenes Wettbewerbes. Durch diesen ist es ermöglicht, für Stadt und Land Kriegsgedenkzeichen zu schaffen, die in ihrer künstlerischen Vollendung und mit ihrem tiefen geisti-

gen Gehalte den hohen Zwecken der Deutschen Gesellschaft entsprechen. Es kommt darauf an, immer weitere Kreise für diese Aufgabe zu gewinnen. Der nach dieser Einführung folgende Vortrag war so anregend, daß man von ihm wohl eine Förderung jener Absicht erhoffen darf. Dr. Huber begann mit dem Hinweise auf einen früher an anderer Stelle von ihm gehaltenen Vortrag über Krieg und Kunst. Die damals von ihm gezeigten Bilder aus verschiedensten Zeiten haben vor Augen geführt, welch reiche Anregungen der Krieg für die Kunst zu liefern vermag. So sei man berechtigt, auch von dem jetzigen Kriege derartiges zu erwarten. Schöne Ansätze seien bereits vorhanden, an weiteren ersprießlichen Folgen werde es nicht fehlen. Die großen Ereignisse verlangen auch künstlerische Darstellung, die Persönlichkeiten großer Männer Würdigung ihrer dauernden Wichtigkeit in Gestalt von Denkmalen. Der Wille des durch die gewaltigen Ereignisse in seinem tiefsten Bewußtsein ergriffenen Volkes werde verlangen, daß die Kunst diesem Bewußtsein Ausdruck verleihe. Zu den Erfüllungen dieses Erwartens gehöre der von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltete Wettbewerb; er gebe zugleich den daheimgebliebenen Künstlern die Möglichkeit zur Entfaltung ihres Talentes und zur Aussprache hoher Gedanken. Sehr beherzigenswert waren die Ausführungen des Redners über die Notwendigkeit des religiösen Einschlages auch bei der Kunst des Krieges; zumal bei solchen Werken, die dem Ehrengedächtnisse der gefallenen Helden gewidmet seien. Dankbarkeit und Trauer erheischen die Errichtung würdiger Denkmale, die ihrer Aufgabe nur dann gerecht werden, wenn sie vom Geiste der Religion erfüllt seien. Gerade darum finde der Wettbewerb der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst so lebhafte Teilnahme. Zwei Hauptgruppen von Denkmalen seien gesucht: erstens solche für gefallene Krieger, anzubringen in oder an Kirchen, an Häusern oder auch im Freien; zweitens Erinnerungszeichen. Die bei dem Wettbewerbe vorgelegten Entwürfe besäßen nur skizzenhafte Form, die aber genüge, die Verschiedenartigkeit der brauchbaren Formen und Ideen klar zu stellen. — An diese allgemeinen Betrachtungen schloß sich die Besprechung jener Entwürfe im einzelnen. Der Redner hatte sich das reiche Material in der Art angeordnet, daß er die Entwicklung des Denkmalgedankens von den einfacheren Lösungen zu den schmuckvollen durchführte. Er begann die Untersuchung der Epitaphien mit der jener schlichten viereckigen Platten, die vorzugsweise für die Aufnahme von Namensinschriften bestimmt sind. Entwürfe von dell'Antonio, Burger und Grasegger lieferten Stoff zur Erklärung des harmonischen Verhältnisses von Höhe und Breite und des Grades der Wichtigkeit, die das dabei sparsam angewandte Ornament in Anspruch nimmt. Großzügigen, einfachen, figürlichen Schmuck voll tiefen Sinnes zeigt eine Tafel von Resch, mannigfache Auffassung, von bedeutenden dekorativen und geistigen Wirkungen eine Anzahl von Denktafeln in Formen des Rokoko (Auer, Blaser u. a.). Die Anpassung an den Stil der Kirchengebäude wird bei allen diesen Dingen bestens erreicht werden. Gerade die Verbreitung der einfachen Gedenkplatten sei lebhaft zu empfehlen. — Hiernach ließ der Vortragende solche mit reicherer Gliederung und stärker betontem Figurenschmucke folgen, wies auf die Schönheit der Maßverhältnisse, der Einteilung der Kompositionen, des Linienspiels hin, erläuterte, in welcher Weise die Figuren eine beherrschende Rolle spielen und untersuchte die Bedingungen der Verwendbarkeit der einzelnen Entwürfe innerhalb bestimmter Umgebung im Interesse der von den Künstlern beabsichtigten Wirkungen. Zur Sprache kamen dabei Arbeiten von Ruppert, Unterpieringer, Grasegger, Resch, Altmann, Kopp, Kuolt, Überbacher, Cleve, Guntermann, Köpf, Kraus und anderen. — Eine Sonderbetrachtung galt den gemalten Gedenktafeln von Fuchs, Lechner, Selzer, Gerhard, Baumhauer; besonders der Entwurf des letzteren fand eingehende Würdigung. — Dann wieder der Plastik sich zuwendend besprach der Redner solche Werke, bei denen das Hauptaugenmerk auf das figürliche Element gewandt ist und die Inschrift weniger in Betracht kommt, also besonders Bildwerke an Hausecken, an Mauern, in Straßen, auf Plätzen (Hans Miller, Hoser, Selzer u. a.), ferner den St. Barbaraaltar von Wallisch und Erb. Von da kam Dr. Huber auf die Kleinarchitekturen, zuerst auf die mehr künstlichen (Bachmann), weiterhin auf jene, die sich mit natürlicher Schlichtheit dem Charakter des Orts- und Landschaftsbildes einfügen, also auf die Kapellen (u. a. Steidle, Simon, Hoser), Bildstöcke uud Betsäulen (Hoser, Kraus, Miller); die Vorzüge dieser poesievollen, volkstümlichen Werke, deren Herstellung noch dazu nicht durch große Kostspieligkeit erschwert wird, die sich also gerade zu recht weiter Verbreitung eignen, fanden beredte Würdigung. Die Lichtbilder dürften zur Empfehlung aller dieser Plastiken, Bauten und Malereien noch wesentlich beigetragen haben; geradezu überraschend ist, wie durch die starke Vergrößerung der Bilder, welche den Lesern der »Christlichen Kunst« aus Heft 7 des Jahrganges 1915 bekannt sind, die monumentalen Eigenschaften der Entwürfe erst recht zum Bewußtsein gebracht wurden. Dasselbe war auch mit den Fahnen (Lorch, Albrecht, Kiesgen, Heimckes), hängenden Zierden (Ostermann, Simon), Glasmalereien (H. Schiestl, Figel), Leuchtern (Miller) usw. der Fall. — Auf die Gruppe der Erinnerungszeichen eingehend besprach Dr. Huber die Gedenkblätter (M. Schiestl, Lechner, Daringer, Albrechtskirchinger, Resch, Wirnhier, Kunst u. a.), die Medaillen, Plaketten und Anhänger (Ostertag, Ruppert, Daumiller, Waupotizch, Grasegger). Die Bilder von Huber-Sulzemoos machten den stimmungsvollen Beschluß.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Köln. Eine Neuerung, welche für das Kunstleben in Köln von besonderer Bedeutung werden kann, ist die Schaffung der Stellung eines städtischen Generaldirektors für Kunst und Kunstgewerbe. Dieser ist nicht als Nachfolger des verstorbenen Ersten Direktors des Wallraf-Richartz-Museums gedacht, er soll überhaupt mit der Leitung der Museen nichts zu tun haben; vielmehr wird ihm die Aufgabe gestellt sein, auswärts wieder größeres Interesse für den reichen Kunstbesitz der Stadt zu wecken, die Interessen der Künstlerschaft tatkräftig zu fördern, die Sammeltätigkeit noch mehr anzuregen und in gute Bahnen zu lenken, für die Hebung des Kunstgewerbes zu wirken und besonders auch sich für die stärkere Belebung des Kölner Kunsthandels einzusetzen. Der Oberbürgermeister ist seitens der Stadtverordnetenversammlung ermächtigt worden, nach dem Kriege auf diesen Posten Prof. Dr. Georg Biermann in Darmstadt zu berufen. Gegen diese in geheimen Sitzungen getroffene Neuerung hat sich in einem Teile der Presse und in Kreisen der Bürgerschaft lebhafter Widerspruch erhoben. Abgesehen von der Person des in Aussicht Genommenen weist man hin auf die Kostspieligkeit, besonders aber auf andere, wichtigere Aufgaben, welche der Stadt nach dem Kriege und infolge desselben erwachsen, dann auch auf die beträchtlichen Summen, welche die Stadt bisher schon für die Kunst aufgebracht hat bezw. noch abträgt, vor allem auf den Millionenzuschuß zur

Werkbundausstellung (ob der Staat infolge des Kriegsausbruchs entschädigend eintreten wird?), und auf die hohe Kaufsumme für die Erwerbung der Leiblsammlung. Wenn man allerdings bedenkt, daß, wie jetzt bekannt wird, die Möglichkeit bestand, die Sammlungfür die Stadt mit 800000 Mark zu erwerben, und schließlich 1¼ Millionen bezahlt wurden, welche Summe durch die Amortisation auf über 1½ Millionen anwachsen wird; wenn man ferner erwägt, daß die Rückgängigmachung der unter der letzten Direktion eingeleiteten Erwerbung einer größeren Anzahl von Gemälden neuester Zeit, deren Wert man bestreitet, nur zum Teil gelungen ist, von Werken, die wahrscheinlich nie ausgestellt werden, dann wird ein auf Unwillen und Vorsicht gegründetes Widerstreben gegen den Plan jener großen Aktion begreiflich. Dazu kann man sich auch nicht der Empfindung erwehren, daß es sich darum handelt, auch der Kunst, wie anderen lokalpolitischen Faktoren, die Rolle einer Dienerin kommunaler Politik zur Hebung lokalen Ansehens im Wettbewerb mit anderen Kunststätten anzuweisen, womit aber das Vorhandensein auch idealerer Beweggründe nicht angezweifelt wird. Immerhin darf jedermann wünschen, daß der Stadt Köln die historisch berechtigte Bedeutung als hervorragende Pflegestätte der Kunst gewahrt bezw. wiedererworben werde, daß es jedoch mit richtigen Mitteln geschehe, und daß letzthin vor allem der Kunst gedient werde. B.

München. — Die Jahres-Ausstellung im Glaspalast beginnt am 1. Juli und dauert bis spätestens Ende Oktober. Anmeldungen haben bis spätestens 31. Mai einschließlich zu erfolgen. Schluß der Einsendungen: 31. Mai, 5 Uhr abends.

In Schliengen (Baden) wurde die Vorhalle (Läuteraum) der Pfarrkirche unter Verwendung einer alten Madonnenstatue als Denkmal für die Gefallenen ausgestaltet.

Kriegskunst in der Dorfkirche. — Für die Decke der »Kapelle bei der Eich« unweit Ellwangen schuf Professor Gebhard Fugel ein Gemälde, das dem Kriegsjahr 1914/15 gewidmet ist. Unter den Figuren des Bildes sind die in der Gegend Gefallenen verewigt.

In der St. Ludwigskirche in Ludwigshafen a. Rhein, welche Anfang des vorigen Jahrhunderts von dem berühmten Architekten Hübsch in Karlsruhe erbaut wurde, sind in den letzten zwei Jahren unter der Oberleitung des Architekten Joseph Kuld in Mannheim verschiedene Arbeiten ausgeführt worden. Neben einer Zirkulations-Luftheizung durch die Firma Wagner in Ludwigshafen, war es namentlich die Malerei der Chorapsis (die von dem Maler Süßmaier, einem Schüler Schraudolphs seinerzeit bemalt wurde), die jetzt einer Renovation unterzogen werden mußte. Den figürlichen Teil hatte der Kunstmaler Franz Otterpohl aus München, den dekorativen die Firma Acker & Wolf in Ludwigshafen ausgeführt. Gleichzeitig sind die Chor- und die Seitenschiffenster erneuert worden. Erstere erhielten Darstellungen, die auf das hl. Altarsakrament Bezug haben, während in letzteren die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes dargestellt sind. Diese Fenster sind aus dem Atelier der Glasmalerei F. Voege in Mannheim hervorgegangen. Als Schluß des Ganzen hat nun unlängst eine Pietà Aufstellung gefunden, die von dem Bildhauer H. Taglang in Mannheim ausgeführt wurde.

Ansbach. Der Ausschuß für die Errichtung eines Kriegswahrzeichens in Ansbach hat einen Entwurf des Professors und Direktors Bradl in Oberammergau als in jeder Beziehung geeignet anerkannt und dem Professor Bradl die Ausführung des Wahrzeichens übertragen. Es kommt in der Nordostecke des Rathauses zur Aufstellung und stellt eine Säule mit figürlicher Bekrönung dar.

Bildhauer Hans Miller (München) modellierte für die beiden Portale der Ostseite der St. Bennokirche in München je ein Tympanonrelief, die von Bildhauer Anton Schmid ausgeführt wurden. Die Darstellungen nehmen auf die gegenwärtige Kriegszeit Bezug. Die eine schildert Judas Makkabäus im Kampfe und trägt die Inschrift: »Nicht die Größe des Heeres, sondern der Himmel verleiht den Sieg.« Die andere zeigt Kaiser Konstantin d. Gr. zu Pferd mit dem Kreuzzeichen und der Inschrift: »In diesem Zeichen wirst du siegen.«

Maler Albert Figel (München) vollendete die Kartons für die Kriegsfenster der Kirche in Mergentheim (Württemberg).

Die Sommerausstellung der Münchener Secession wurde am 20. Mai feierlich eröffnet.

Erledigung eines Wettbewerbes. — Anläßlich des Wettbewerbes für Entwürfe zu einer neuen St. Korbinianskirche in München liefen 104 Projekte ein. Das Preisgericht bestand aus den Herren: Prof. Hocheder, Architekt, — Städt. Baurat Prof. Dr. Hans Grässel, — Professor Richard Berndl, Architekt, — Kommerzienrat Stierstorfer, — Domdekan Dr. Seb. Huber, — Oberregierungsrat Walser, — Stadtpfarrer g. R. Wagner, — Stadtpfarrer g. R. Gilg. — Den I. Preis erhielt ein Entwurf von Prof. Herm. Buchert, den II. jener des Architekten Ant. Hatzl jun., den III. der Entwurf des Dipl.-Ing. Hans Atzenbeck, den IV. jener des städt. Ingenieurs F. X. Knöpfle. Zum Ankauf wurden empfohlen je ein Entwurf von Hans Brühl, Griesemer, K. Höpfel, Jos. Buchert.

Kunst und Krieg. — Unter der allgemeinen Preissteigerung leiden natürlich auch unsere Künstler und dies ganz besonders, wenn sie wieder abhängig sind von Geschäftsleuten. Ganz unverständlich ist daher das Vorgehen einer Kirchenverwaltung, die einem namhaften Künstler die durch die Preissteigerung im Steinmetzbetriebe und vermehrte Nebenkosten infolge des Krieges wohl begründete Mehrforderung glatt ablehnt und sich hierbei auf den Vertrag stützen will, der zu Beginn bezw. knapp vor dem Kriege abgeschlossen wurde. In billiger Erkenntnis der bitteren Zeit zahlt man für jede Arbeit, jeden Gegenstand, für alle Lebensmittel mehr, nur die Kunst soll vogelfrei bleiben — kein Wunder, wenn das Vorgehen der Kirchenverwaltung in Künstlerkreisen bittere Verstimmung hervorruft und als Mißachtung und geringwertige Einschätzung unserer Künstler empfunden wird. F. Fuchsenberger

---

Berichtigung. Der in Heft 7 auf S. 203 abgebildete Saal ist nicht der Rathaussaal in Ulm, sondern der Festsaal in dem von Prof. Dr. Georg von Hauberrisser erbauten und auf S. 205 wiedergegebenen Rathause zu St. Johann a. Saar.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
XII. JAHRGANG
1. JULI 1916
HEFT 10
INHALT:
nbauten von Fritz
st — Die Bedeutung
Werkunterrichts für
st und Kultur. Von P.
— Ludw. Möckel †.
d gungsadresse und
ungsblatt — Die Ma-
n des Michel Ange-
— Madonna von Grüne-
d in Stupach. Von M.
— Zur künstleri-
Reform der Wall-
zeichen. Von E. A.
OKT. 1915 – SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE LT. LISTE
Stuckelberg. — Beruf der Kunst. — Neue Studentenfahne — Arnegger-Ausstellung. — Kriegskunst-Ausstellungen in Berlin. — Wiener Kunstbrief. Von R. Riedl. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 35 Abb. im Text. — Farb. Sonderbeilage: Steidle. Von einer Studentenfahne. — Einfarbige Sonderbeilagen: Marienaltar von A Pruska. — K. Kuolt, Hl. Sebastian.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN









VON EINER STUDENTENFAHNE

Nach Entwurfskizzen des Architekten Richard Steidle,
ausgeführt von Herrn und Frau Bildhauer Allmann



FRITZ KUNST (KÖLN-LINDENTHAL) ST. BONIFATIUSKIRCHE UND PFARRHOF IN HAMBURG-EIMSBÜTTEL

Gesamtanlage. — Text S. 266 und 268

KIRCHENBAUTEN VON FRITZ KUNST

(Hierzu die Abbildungen S. 265—276)

Seit den neunziger Jahren vorigen Jahrhunderts setzte in Norddeutschland auf dem Gebiete des katholischen und protestantischen Kirchenbaues eine rege Tätigkeit ein. Architekten, darunter Kirchenbaumeister von Namen, hatten dort Gelegenheit, ihr reiches Können zur Geltung zu bringen. Es entstanden aber auch gerade in diesen Gegenden, wo einstmals von den Altvordern die Ziegelsteinbauweise zu höchster Blüte gebracht wurde, neben schönen Gotteshäusern Werke, die äußerlich schon durch ihre geschmacklosen grellroten oder knallgelben Ziegelsteinfassaden Kunde gaben, daß sie auch im Innern nicht zu den besten gehörten. Derartige Fälle sind aber zum Glück in den letzten Jahren immer seltener geworden. Neben prächtigen, in historischen Stilen gehaltenen Kirchenbauten entstanden auch moderne Werke, die in ihrer Gesamtanlage und äußeren Erscheinung, in Ziegel-, Sandstein- oder Putzfassaden, vornehm und als sehr gelungen zu bezeichnen sind und dabei allen sonstigen Anforderungen entsprechen. Auch der Architekt Fritz Kunst in Köln a. Rh. trat neuestens in Norddeutschland durch drei katholische Kirchenbauten, ein Gotteshaus in Hamburg und zwei andere im westpreußischen Gebiete hervor, die Beachtung verdienen und hier gewürdigt sein sollen.



FRITZ KUNST (KÖLN-LINDENTHAL) ST. BONIFATIUSKIRCHE IN HAMBURG-EIMSBÜTTEL

Text S. 266 und 268

Von den drei Kirchen ist die St. Bonifatiuskirche in Hamburg (Abb. S. 265—270) diejenige, welche besonders zur Beachtung nötigt. Diese Kirche, von drei Seiten eingebaut, liegt am Weiher 29, in der Nähe schöner Anlagen und mit ihrer Nordseite an der Straße. Ein nach der Westseite zu projektiertes Pfarrhaus soll nächstens zur Ausführung kommen. Dann erst wird man ein geschlossenes Bild von der Anlage erhalten. Ausgeführt ist schon eine Kapelle für die Schwestern an der Ostseite gegen den Schulhof.

Die Kirche, aus einem Wettbewerb der D. Gesellschaft für christliche Kunst hervorgegangen, ist eine dreischiffige Basilika. Die Sakristei mit darüber befindlichem Paramentenraum liegt an der Westseite. Auch für Zentralheizung und elektrische Beleuchtung des Kirchenraumes ist gesorgt; ebenso kann das Geläute und die Orgel durch elektrische Kraft in Betrieb gesetzt werden, eine Maßnahme, die Beachtung verdient. Der Altar, welcher nicht recht glücklich wirkt, ist von einem anderen Künstler entworfen. Die Orgel stammt aus einem Konzertsaale und fand hier Aufstellung wie sie war; sie will sich nicht recht einfügen. Zu bemerken ist noch, daß die Dächer in Schiefer, der Turm in Kupfer gedeckt wurden.

Der Architekt griff zu dem Ziegelbau, der dem norddeutschen Boden entspricht und im Mittelalter dortselbst zur höchsten Vollendung gelangte. Er versuchte diesen, namentlich außen, mit modernen Motiven zu verschmelzen. Der ornamentale Schmuck, wie Maßwerke und Gewände, besteht gleichfalls aus Ziegelsteinen. Diese haben das für Mittel- und Norddeutschland übliche Reichsformat.

Die Kirche macht durch den an der Eingangsseite liegenden mächtigen Turm nebst dem Giebel des Kirchenschiffes und der Vorhalle mit Freitreppe einen stattlichen Eindruck nach althergebrachter Tradition. Von Interesse ist die Ausbildung der Strukturteile im Kirchenraume (Abb. S. 270). So sind die Schichten der Mauersteine an den Bogenstellungen und Rippenprofilen der Gewölbe usw. sichtbar zum Ausdruck gebracht, während die Wände verputzt sind. Es ist jene innere Wandbelebung, die wir an mittelalterlichen Kirchen Norddeutschlands, wie in Lübeck an der hl. Geist-Spitalkirche, an hannoverschen und märkischen Kirchen vorfinden, wo an den unverputzten, stumpfroten



FRITZ KUNST (KÖLN-LINDENTHAL) ST. BONIFATIUSKIRCHE IN HAMBURG-EIMSBÜTTEL
Hauptportal. — Text S. 266 und 268

gemauerten Pfeilern die Fugen in dicker weißer Tünche markiert sind und leuchtend hervortreten, während die Leibungen der Bogenstellungen und die Ansätze der Gewölbe gemalt wurden. Diese bodenständige Ausdrucksweise hat Kunst hier wieder ins Leben gerufen.

Entgegengesetzt zu diesem mittelalterlichen Ziegelsteinbau steht die Rosenkranzkirche zu Rittel in Westpr., einer waldreichen Gegend in der Nähe von Konitz (Abb. S. 274—276). Hier hat der Architekt den Putzbau angewendet, um mit dem Grün des Waldes einen harmonischen Zusammenklang zu schaffen. Der einschiffige Grundriß enthält 450 Sitzplätze. Der Turm befindet sich gegen Ost über dem Altare. Ein Unterrichtssaal mit Garderobe ist angegliedert. Das Innere zeigt Deckenbilder, die Geheimnisse des hl. Rosenkranzes darstellend. Die Ausmalung der Kirche geschah durch Maler Silbernagel aus München-Bozen. In barocken, heiteren Formen zeigt sich die Ausstattung des Innern der Kirche und kommt dem Wesen des polnischen Volkscharakters, dem ein Sinn für lebhafte Schönheit zu eigen ist, damit entgegen. Die Details und Einzelheiten der Architektur dürften hier und da an süddeutsche Motive erinnern.

Durch den Bau der Herz-Jesukirche in Ofen (Abb. S. 272 und 273), gleichfalls im westpreußischen Gebiete, fiel dem Künstler die dankenswerte Aufgabe zu, auf einer Anhöhe in landschaftlich schöner Gegend ein Gotteshaus, flankiert durch ein Nebengebäude, in malerischen, trauten Formen zu schaffen, was ihm auch durch den am Bergesabhange angelegten Chor der Kirche mit Turm und Pfarrhaus wohl gelungen ist. Der Grundriß zeigt eine dreischiffige Anlage mit 500 Sitzplätzen. Beim Presbyterium ist rechts eine Beichtkapelle und links die Sakristei mit darüber befindlicher Paramentenkammer angelegt. Links beim Haupteingange wurde eine Kapelle zur schwarzen Muttergottes (Czenstochauer Gnadenbild) eingerichtet. Das Äußere, in Putz mit weißer Tünche, das rote Ziegeldach, der Turm mit Dachreiter in Kupfer gedeckt, harmonieren gut in der Farbe. Die



FRITZ KUNST (KÖLN-LINDENTHAL), BONIFATIUSKIRCHE HAMBURG-EIMSBÜTTEL

Text S. 266 und 268

bau hat die verhältnismäßig geringe Summe von M. 90000 erfordert.

Das ernste Streben des Architekten, diese Kirchenbauten der ortsüblichen Gegend anzupassen, verdient Beachtung. Ob nun ein Künstler streng historisch arbeitet, der andere wieder mehr sich der modernen Richtung hingibt, ist für den Kunstwert an sich gleich. Sehr schwierig ist es, die alten Formen mit den neuzeitlichen zu verbinden. Welche Wege ein Architekt auch gehen mag, er ist im Rechte, wenn er Schönes, Harmonisches, Würdiges, Anheimelndes zuwege bringt. Darüber vor einem Bauwerk prüfend nachzugrübeln, gewährt Genuß, erweitert den Blick, schärft das Urteil. Bei der St. Bonifatiuskirche in Hamburg ist Turm und Giebelseite gut zusammengestimmt; nur der Turmabschluß wirkt durch das schlanke Höhenmotiv der Lisenen fast allzu knapp, wobei nicht gesagt sein soll, daß etwa ein hoher Helm den Turm krönen sollte. Die langgestreckten Lisenen wiederholen sich auch an den beiderseitigen Wandflächen der Eingangsvorhalle; hier bilden sie ein verbindendes Element für Turm und Front. Die Vorhalle besitzt ein schönes Spitzbogenportal. Daß der Künstler in Einzelheiten mit der alten Weise brach und neuzeitliche Ideen in Anwendung brachte, ist sehr zu begrüßen. Er hatte den Mut, individuell zu arbeiten und dem Bauwerke den Stempel des zwanzigsten Jahrhunderts aufzudrücken.

Schön und harmonisch wirkt das Innere der Kirche durch die erwähnte Wiederbelebung der dort im Mittelalter geübten Weise der sichtbaren Mauersteinstrukturen. Ein stimmungsvoller, feierlicher Zug liegt darin!

Fritz Kunst besuchte die Bauschule in Karlsruhe, später die dortige Hochschule und war längere Zeit bei Curiel & Moser, dann im Atelier des Architekten Weiße in Mainz tätig.

Pfeiler im Innern sind auf Kämpferhöhe mit rotglasierten Ziegelsteinplättchen verkleidet. Es soll durch diese Verkleidung ein Schutz gegen Verschmutzen geboten sein und dem Abstoßen der Ecken vorgebeugt werden. Die Malerei ist nach Angaben des Architekten von dem oben genannten Maler Joh. Silbernagel (Schüler von Feuerstein und Gröber) ausgeführt. Außer einfacher Linien- und Flächenbehandlung wurden nur einzelne Stellen und zwar absichtlich in ansehnlicher Größe, besonders betont. Der Altar nach Entwürfen des Architekten von dem Bildhauer Joh. Schnitzer in Frankfurt a. M. gefertigt, ist mit der buntbemalten Holzdecke in Einklang gebracht. Kunst zeichnete hierzu alle Einzelheiten und der Bauherr, Pfarrer Dr. Krefft in Höchstüblau, hatte in jeder Weise dem Architekten freie Hand gelassen. Die Kirche samt Pfarrhaus mit vollständigem Innenaus-

DIE BEDEUTUNG DES WERKUNTERRICHTS FÜR KUNST UND KULTUR



FRITZ KUNST, BONIFATIUSKIRCHE IN HAMBURG-EIMSBÜTTEL

Text S. 266 und 268

Es kann nicht geleugnet werden, daß dem Prinzip des neuen Werk- oder des Handfertigkeitsunterrichts eine hohe Bedeutung innewohnt. Es ist bekannt, daß dieser Unterricht das Kind vom Beginne bis zum Ende der Schule auch praktisch beschäftigen will mit Ausschneiden, Zeichnen, Flechten, Formen, Modellieren, durch Beschäftigung mit dem verschiedensten Material wie Papier, Ton, Holz, Metall. Freudig ist dieser Unterricht schon deshalb zu begrüßen, weil er eine wohltuende Ergänzung unserer ausgeprägt geistigen Kultur, zur bloßen Wort- und Gedankenbildung schafft. Er führt das herbei, was dem hergebrachten Schulunterrichte so oft fehlt, nämlich praktisches Handeln. Und gerade dadurch werden wieder eine Menge Werte in der Persönlichkeit des Kindes ausgelöst. Zunächst kann man wohl behaupten, daß bei den meisten Kindern für die praktische Beschäftigung eine starke Teilnahme vorhanden sein wird, jene Teilnahme, die im Wortunterricht leider so oft fehlt und dadurch den Erfolg des ganzen Unterrichts so oft in Frage stellt. Was Bogumil Holz in seinem »Buche der Kindheit« erzählt, daß ihm die Beschäftigung mit allerlei Holzarbeiten eine so reiche Freude bereitet habe, das trifft wohl auf alle Kinder zu. Das Arbeiten aber, das mit Herz und Hand geschieht, in dem wir leben und weben, birgt viel Wertvolles in sich.

Auch das wird jeder zugeben müssen, daß im Werkunterricht Auge und Hand ganz bedeutend geschult werden. Es tut aber ganz besonders not, daß unser geschwächtes Auge wieder unbefangen und genau sehen lernt, daß unsere Hand wieder die Geschicklichkeit erlangt, die jeder Mensch schon zu seinen täglichen Verrichtungen nötig hat. Daß dadurch eine eingehende Kenntnis des Materials erzeugt wird, auch der ästhetische Sinn reiche Nahrung erhält, soll ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Hierin liegt vielleicht mit sein wesentlichster Vorteil. Denn die künstlerische Kultur der Massen zeigt durchweg noch einen bedenklichen Tiefstand. Man wird das zugeben, wenn man einmal an gewisse Erscheinungen denkt, z. B. an das Kapitel Klein- oder Volkskunst, ferner an die Geschenkindustrie unserer Tage. Macht sich nicht auch hier die allgemeine Sucht unserer Zeit nach einer billigen Vornehmtuerei und Effekthascherei bemerkbar? Wieviel von dem, was dem notwendigen Gebrauche wie dem Schmucke des Lebens dient, ist für künstlerisches Empfinden einwandfrei? Wieviele Gegenstände gibt es, bei denen das Material so lange gepreßt, gefärbt, geglättet wurde, bis es etwas anderes, natürlich Besseres, Vornehmeres darstellt oder vielmehr vortäuscht, als es in Wirklichkeit ist. Wie oft findet man, daß bei solchen Kunstgegenständen nicht nur die Wahrheit, sondern auch der Geschmack beleidigt wird, wo, wie bei den praktischen Gebrauchsgegenständen, das Ornament, das doch oft Nebensache oder gar überflüssig ist, zur Hauptsache gemacht wird oder sinnlos ausgeführt ist. Man mustere

nur einmal daraufhin unsere Läden, man gehe einmal aufmerksamen Blickes die Wohnungen durch, und man wird zu seiner Überraschung wahrnehmen, wieviel Unkultur in unserm Leben noch vorherrscht, wie wir noch viel mehr Geschmack im Alltag zeigen müssen.

Für eine bessere Geschmacksbildung ist nun gerade vom Handfertigkeitsunterrichte manches zu erwarten. Denn hier lernt schon das Kind Wohlgefallen finden an natürlichen Formen und Farben; hier lenkt es unter aufklärender Führung des Lehrers auch seine Blicke auf das Material, das es gerade in seinen Händen hat; es lernt gar bald die nachgemachten Stoffe von den echten unterscheiden. Es merkt an der eigenen Arbeit, daß der Stoff Wahrheit verlangt, daß schlichte Wahrheit hier immer schöner ist als vornehm tuende Nachahmerei. Es kommt ihm der Hauptgrundsatz zum Bewußtsein, daß Festigkeit, Haltbarkeit, Gediegenheit unerläßliche Erfordernisse für seine Schöpfungen bilden, daß ferner Sachlichkeit und Zweckdienlichkeit stets eher zu verlangen sind als jede Verzierung. Sind das nicht alles höchst wertvolle Anregungen für die Geschmacksbildung des heranwachsenden Geschlechts? Und liegt nicht ein besonderer Vorzug darin, daß das Kind diese Wahrheiten nicht bloß durch abstrakte Belehrungen erfährt, sondern im praktischen Tun selbst erlebt? So dürfen wir wohl erwarten, daß der Handfertigkeitsunterricht, wenn er erst auf der ganzen Linie anerkannt ist, unter anderm auch wieder zum Erwachen einer neuen, frischen Volkskunst führen wird. Was diese Kunst aber an echten Werten für jedes Haus, auch für die Familie des kleinen Mannes zu schaffen imstande ist, das darf durchaus nicht gering angeschlagen werden, das bringt Sonnenschein in die Häuser, das weckt schlummernde Kräfte und hebt die gesamte Volksbildung.

Das deutsche Volk läßt sich an Tüchtigkeit von keinem Volke der Erde übertreffen. Daher rühren seine Erfolge. Es wird nicht stille stehen und besonders in den Dingen des guten Geschmacks muß es noch fortschreiten. Manch schlechter Geschmack bekundet sich gerade jetzt in der Kriegszeit. In kleinlicher Weise wird von geldhungrigen Köpfen an unsern Gebrauchs- und Schmuckgegenständen der »Geist der Zeit« zu verbildlichen gesucht. Fast alles im Schaufenster muß kriegerisch anmuten. Muß dieser Schmuck wahllos aufs kleinste freie Fleckchen kommen? Abgeschmackt ist es, den Hindenburg aufs Taschentuch zu drucken, Streichhölzer in einem Luftschiffchen, Konfekt in einem Schrapnell aufzubewahren: Von solcher Spielerei müssen wir uns befreien. Nach dem Kriege, wo ein schwerer wirtschaftlicher Kampf droht, müssen wir aus kulturellen und wirtschaftlichen Gründen würdige Ausdrucksformen für unser Leben suchen, wir müssen in jeder Beziehung die bessere Ware herstellen. Zur Lösung dieser Aufgabe wird der Werkunterricht nach dem Kriege neben tüchtiger Geistes- und Herzensbildung mit berufen sein.

Aber auch das darf zugegeben werden, daß in dieser körperlichen Betätigung »ein Heilmittel für

FRITZ KUNST, BONIFATIUSKIRCHE ZU HAMBURG-EIMSBÜTTEL
Blick nach dem Presbyterium. — Text S. 266

die immer mehr zunehmende Nervosität unserer Tage liegt«. Die einseitige Beschäftigung mit geistiger Arbeit macht die Nerven zuletzt krankhaft reizbar; hier aber kann der Geist im gewissen Sinne ausruhen, hier rücken währenddessen andere Kräfte ins Feld und machen eine mehr harmonische Bildung möglich.

Man hat der bloßen »Lernschule« den Vorwurf gemacht, daß sie zu sehr uniformiere, daß der Klassenlehrer zu sehr darauf bedacht sein müsse, gleichmäßig geförderte Schüler weiterzugeben. Die Begabten bleiben so in einem Durchschnittsmaße stecken, während die Beschränkten zu dieser Stufe emporgehoben werden. Beim Werkunterrichte ist ein Ausgleich möglich, denn hier hat jeder oft seine besondere Arbeit vor sich; hier kann deshalb jeder nach seiner besonderen Neigung und Begabung schaffen. Hier kann der Lehrer der Individualität des Kindes nachgehen. Und dann ist es von großem Werte, wenn der Lehrer öfter merkt, daß es verschiedene Begabungstypen gibt, wenn er sieht, daß Schüler, die es in der rein geistigen Arbeit zu nichts bringen, doch eine technische Geschicklichkeit, einen praktischen Sinn, ein offenes Auge besitzen. Und auch diese Gabe ist nicht zu unterschätzen; obwohl sich die Schule oft hochmütig über diese Befähigung hinwegsetzt, wird sie im wirklichen Leben doch zu einer entscheidenden Mitgabe der Natur. Nicht der geringste Vorteil des Werkunterrichts ist es überhaupt, daß er die Handarbeit wieder mehr zu Ehren bringt. In unser Denken hat sich heute der Irrtum eingeschlichen, als sei die ausgeprägt geistige Kultur allein Bildung, und die bloße körperliche Tätigkeit gilt daher nicht viel im Kurse der Meinungen. Daher das Zuströmen in alle sogenannten geistigen Berufe, daher der Mangel an tüchtigen Anwärtern in allen Ständen, die auf Handarbeit angewiesen sind. Kommt es nicht vor, daß selbst der, der nur mechanisch Abschreiberdienste tut, hochmütig auf den Handwerker herabsieht, der doch in seinem Beruf ein wahrer Denker und Künstler sein kann? Es kann daher nur frommen, wenn auch die Ansicht wieder zu ihrem Rechte kommt, die den Wert der Handarbeit ins helle Licht rückt, zumal sie in der Gegenwart für unser ringendes deutsches Volk auf dem Wirtschaftsmarkte recht ausschlaggebend wird. Die hohe Bedeutung des Werkunterrichtes für die Charakterbildung — Fleiß, Mut, Ausdauer, Freude des Erfolges — dürfte kaum von jemand bezweifelt werden. Ob die Handarbeit wirklich mehr als der Wortunterricht imstande ist, sittlich zu beeinflussen, das möge dahingestellt bleiben. Es mag hier nur nebenbei bemerkt werden, daß der schwedische Pädagoge Palmgren den höheren ethischen Wert der Hausfrau mit darin begründet sieht, daß sie in ihrem Beruf so viel mit den Händen zu schaffen hat.

Der Handarbeitsunterricht hat jedenfalls auch das Gute für sich, daß er bei manchem Schüler, der in der Lernschule vielleicht nichts leistet und als unbrauchbar gilt, die Begabung für die praktische Arbeit zeigt und damit auch wertvolle Fingerzeige für die Berufswahl gibt. Man denke sich aus, was es für das persönliche Glück des einzelnen wie für die Gesamtheit ausmacht, wenn jeder den Beruf treiben kann, in dem sich die persönliche Begabung auswirken kann.

Es ist das Eigenartige an allen Reformgedanken, die bisher aufgetaucht sind, daß sie zwei feindliche Lager schufen, aus denen heraus man für das Alte oder Neue kämpfte. Und meist wird dabei mit einer Schärfe gestritten, die oftmals für das Wahre blind macht und auf beiden Seiten in Extreme führt. Wir wollen nicht auf der Handarbeit die gesamte Erziehung aufbauen, aber wir wollen den Werkunterricht doch als Ergänzung zu unserer Lernschule mit ihrer geistigen Bildung willkommen heißen. P. Hoche

LUDWIG MÖCKEL †.

Am 26. Oktober 1915 verschied in Doberan der Großherzoglich Mecklenburgische Geheime Hofbaurat Gotthilf Ludwig Möckel, einer der nur noch wenigen lebenden Schüler des um die Mitte des vorigen Jahrhunderts berühmten Gotikers Ungewitter.

Möckel war ein Kämpfer, der erst nach vielem Ringen und Ausharren in späterem Alter die ihm gebührende Ehre und Anerkennung fand. Vom Privatarchitekten arbeitete er sich empor, bis er, ein Verfechter mittelalterlicher Baukunst, als glänzender Stern am Kunsthimmel prangte und den Geist dieser großen kirchlichen Bauweise wie ein Schatzmeister hütete. Als Epigone setzte er noch einmal mit mächtigen Akkorden ein, Kirchen zu bauen, welche das deutsche Bauwesen vergangener Jahrhunderte aufleuchten ließen.

Möckel war ein Sachse und wurde am 22. Juli 1838 zu Zwickau geboren. Nach vorheriger praktischer Betätigung am Bau, wie es in damaliger Zeit Übung war, besuchte er die Chemnitzer Baugewerkschule, die sich später zu einer höheren Lehranstalt Sachsens



FRITZ KUNST (KÖLN-LINDENTHAL) HERZ-JESUKIRCHE ZU OFEN IN WESTPR.
Blick auf das Dorf. — Text S. 267

entwickelte. Ausgerüstet mit diesen technischen Vorkenntnissen ging er nun zur eigentlichen Baukunst bezw. Architektur über und wählte sich zur Weiterbildung das Polytechnikum in Kassel, wo damals als Lehrer mittelalterlicher Baukunst Meister Ungewitter wirkte, der für angehende Gotiker eine mächtige Anziehungskraft ausübte. Als Ungewitter 1864 starb, vertauschte Möckel das Kasseler Polytechnikum mit jenem zu Hannover, woselbst er unter Konrad Wilhelm Hase, dem hervorragenden Kollegen Ungewitters, seine Studien vollendete. Im Jahre 1866 ließ er sich in seiner Vaterstadt Zwickau als Privatarchitekt nieder und baute dortselbst wie in anderen sächsischen Städten eine Anzahl Wohnhäuser, restaurierte auch gleichzeitig mehrere katholische mittelalterliche Kirchen des sächsischen Landes, wodurch er als Gotiker und Kirchenarchitekt bekannt wurde. Anfang der siebziger Jahre v. Jahrh. erhielt er einen größeren Bauauftrag in der Entwurfsbearbeitung für die evangelische Kirche zu Planitz bei Zwickau, die er 1872 bis 1876 zur Ausführung brachte. Es ist dies eine Basilikenkirche mit Westturm in frühgotischer Formensprache. Infolge weiterer Aufträge auf mehrere sächsische Kirchenbauten, darunter in Dresden, vertauschte er seinen Geburtsort Zwickau mit der Landeshauptstadt und machte sich 1875 daselbst ansäßig. Im Jahre 1878 vollendete er die Johanneskirche, eines der besten neueren Gotteshäuser Dresdens, gleichfalls in frühgotischem Stil, mit reichem ornamentalem und figürlichem Schmucke, worauf in der dortigen Vorstadt Striesen die Erlöserkirche, eine dreischif-

FRITZ KUNST HERZ-JESUKIRCHE IN OFEN
Blick vom Friedhofe



MARIENALTAR IN DER NEUEN ST. ANNAKIRCHE ZU MÜNCHEN VON ANTON PRUSKA

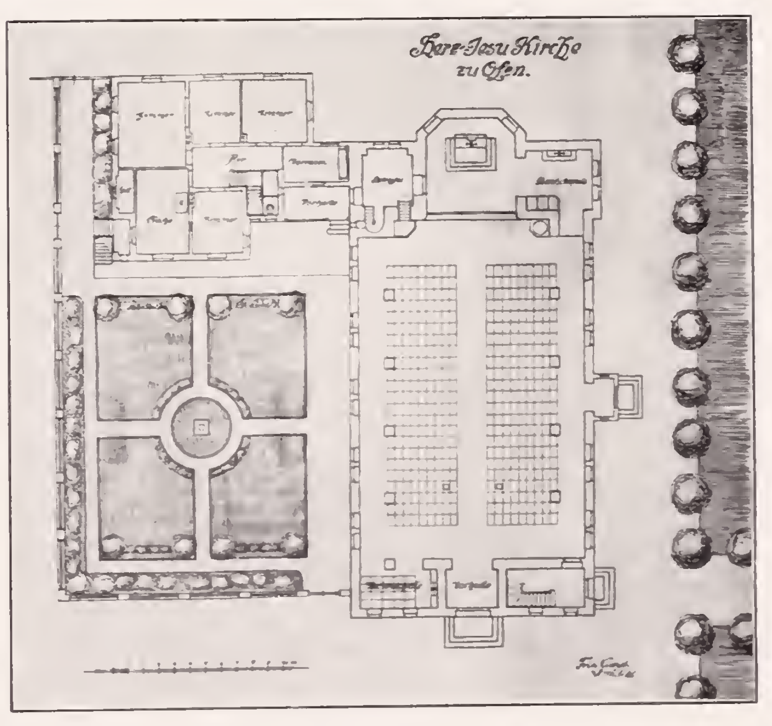


fige, frühgotische Hallenkirche mit Emporen und reizender Choranlage folgte, welche 1880 beendet wurde. Der große Wettbewerb um Erlangung von Entwürfen für die St.-Petri-Kirche in Leipzig, an dem sich Möckel mit einem großzügigen Entwurfe beteiligte, fiel auch in diese Zeit. Der Künstler wählte die Grundform eines Sechseckes, das er an allen Seiten durch Apsiden erweiterte und um das Chorpolygon legte er einen Kapellenkranz. Leider kam der schöne Entwurf nicht zur Ausführung. Sein Ruf als Kirchenbaumeister drang aber bald über die Grenzen des Sachsenlandes hinaus. Möckel wurde mit den Wiederherstellungsarbeiten der 1332 bis 1350 errichteten gotischen Kirche zu Doberan in Mecklenburg-Schwerin betraut. Bald folgten weitere Wiederherstellungen, so u. a. der Grabkirche der Fürsten des mecklenburgischen Landes, worauf der dortige Landesfürst Großherzog Friedrich III. 1885 Möckel nach Mecklenburg zu dauerndem Aufenthalte berief.

Welche Unannehmlichkeiten Möckel bis zu dieser Berufung auszuhalten hatte, ist den Eingeweihten bekannt. Als technischer und künstlerischer Beirat fungierte er nun im Mecklenburgischen Staatsministerium. Seinen Aufenthalt nahm er jedoch in dem von ihm geliebten historischen Städtchen Doberan in der Nähe der Ostsee. Trotzdem er Staatsbeamter war, wurde ihm vom Großherzog seine bisherige freie Tätigkeit als Architekt weiterhin zugesichert und so baute er von dort aus zahlreiche Schlösser und Villen in Hannover usw. Bemerkenswert sind aus jener Zeit die Schloßbauten Gelbensande bei Rostock, sowie die Schlösser Klemzig in der Mark



FRITZ KUNST (KÖLN-LINDENTHAL) HERZ-JESUKIRCHE IN OFEN
Vgl. untenstehenden Grundriß. — Text S. 267



GRUNDRISS DER HERZ-JESUKIRCHE IN OFEN

Brandenburg und Preyl bei Königsberg. Auch brachte er in dem Mecklenburgisch-Schweriner Lande eine Reihe Dorfkirchen zur Ausführung. Das letzte und größte Werk Möckels war die katholische Kirche in Rostock, die jetzt, nach ihrer Vollendung, eine Zierde der alten, malerischen und historisch bedeutsamen Universitätsstadt ist.

Der inzwischen hochbetagte Meister hatte sich in den letzten Jahren ein Leiden zugezogen und am 1. Oktober 1915 trat er, zurückblickend auf eine reiche und ehrenvolle Schaffenstätigkeit seines Lebens, in seinem 78. Jahre in den Ruhestand. Aber nur wenige Tage sollte er die endgültige Ruhe genießen. In seinem geliebten Doberan schloß er schon am 26. Oktober gleichen Jahres seine Augen. Mit hohen Ehren und Auszeichnungen, die er sich auch durch sein rastloses Streben und großes Können verdient hatte, war er von seinem Landesherrn, dem Großherzog, bedacht worden. Albert Hofmann sagt über ihn, daß die frühesten Arbeiten Möckels noch unter dem Einfluß Ungewitters stehen, namentlich die Johannes-Kirche in Dresden. Doch hätte der Verstorbene sich in späteren Jahren zu einer durch persönlichen Charakter ausgezeichneten Kunstauffassung durchgesetzt. Auch mit Otzen besaß Möckel Ähnlichkeit, indem beide ihre Kunst zunächst auf konstruktiven Erwägungen aufbauten und aus einer solchen Anschauung heraus im protestantischen Gotteshaus in erster Linie den Ort für das Wort und erst in zweiter Linie eine Kirche im überkommenen Sinne erblickten. Es war nicht die Art Möckels, in der Öffentlichkeit viel von sich sprechen zu machen; seine Bedeutung ist daher auch oft unterschätzt worden. Wer jedoch nicht restlos baukünstlerischem Fanatismus verfallen ist, wird die gewissenhafte, aus einer strengen Schule gekommene Art des Verstorbenen, die einem großen Teil der Baukunst des letzten halben Jahrhunderts ihr Gepräge verliehen hat, zu würdigen und als Glied in die Entwicklung unserer Kunst einzureihen wissen.

Ein Schöpfer großer Baudenkmale sank mit ihm in den Staub. Wie die Kunstbauten der alten Welt zerfallen sind, wie im letzten Grunde doch alle irdischen Werke dem Zelte gleichen, das wieder abgebrochen wird, so werden auch seine Werke dereinst dahinsinken. Bleiben aber wird, was echt war in ihm, sein Ringen und Streben nach der Vollkommenheit, seine Sehnsucht nach der eigentlichen, unvergänglichen Behausung seines Geistes, seine Liebe, mit der er seine Kunst als seinen von Gott gegebenen Beruf und seine Mitmenschen als von Gott bestimmte Mitstrebende umfaßte!



FRITZ KUNST HOCHALTAR IN RITTEL



FRITZ KUNST (KÖLN-LINDENTHAL) ROSENKRANZKIRCHE IN RITTEL

Vgl. Abb. S. 274 und 276. — Text S. 277

HULDIGUNGSADRESSE UND WIDMUNGSBLATT

(Zu den Abb. S. 277—280)

Kriegsnot und Opferwilligkeit gehen seit den ersten Tagen der folgenschweren Schicksalsfügung so beharrlich Hand in Hand, daß wir uns fortgesetzt über die Mannigfaltigkeit der Form freuen dürfen, die den Geist der Hingebung unserer Vaterlandsfreunde bekundet. Bei der Beschaffung neuer Geldmittel rechnet das Landeskomitee vom Roten Kreuz die offizielle Postkarte zu den wichtigen Hilfsfaktoren und verfügt demgemäß über ausgiebiges Material. Eine Neuerscheinung bildet die Spende einer Auflage, die der Verfasser des Gedichtes: »Wie arm sind wir doch gegen Euch«, dem vaterländischen Unternehmen jüngst zuführte. Anerkennung, Verehrung und Dankbarkeit für unsere Helden kommen in den stimmungsvollen Versen zum Ausdruck, die Leo Friedrich Bergdolt an Allerseelen 1915, in einem künstlerischen Gewande, König Ludwig III. von Bayern widmete; lag es doch in der Absicht des Autors und Stifters, auch der deutschen Kunst eine fördernde Aufgabe zu stellen.

Nach einem Entwurfe von Ferdinand Nockher-Altenbeuern fertigte Buchbindermeister Löv, München, eine Mappe aus echtem Schweinsleder mit einer Saffian-Lederapplikation in Form des Roten Kreuzes, sowie einer Goldprägung mittels eines eigens gefertigten Stempels (Abb. S. 280 unten). Den Hinweis auf die selbstlose Gabe vertritt darin der Pelikan, mit Bezugnahme auf dessen sagenverklärte Jungenliebe; ein ornamentaler Kranz trägt rechts und links je eine Kerze, als Zeichen des Totenfestes, während sich die Initialen »Seiner Majestät König Ludwig III.« der Balkenform des Kreuzes anpassen. Lichte Moireeseide, mit einer schmalen Einfassung in Goldprägung, bildet als Vorsatz den Übergang von dem kräftigen Deckel zu dem Pergamentdoppelblatt, das durch eine Seidenschnur gehalten wird. Die Titelseite



FRITZ KUNST TABERNAKEL IN RITTEL
Vgl. Abb. S. 274

(Abb. S. 278) enthält die Widmung, die dekorative Umrahmung trägt den Charakter der Huldigung. Von einem Dornengeranke gehalten, vereinigt die Herzform in einem stumpfen Rot mit goldenen Strahlen die Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung; die Wappenschilder rechts und links enthalten die heraldischen Zeichen Bayerns und der Stadt München, außerdem kennzeichnet eine Enziangirlande mit ihrem satten Blau das bayerische Hochland. Ein kupfernes Flammenbecken bringt die Wärme der Gefühle zum Ausdruck, während stilisierte Rosenzweige der bayerischen Königskrone zustreben; die Schrift ist deutsch gotisch.

Die zweite Seite entspricht in der Anordnung der dritten und trägt in strenggegliedertem Satzbilde den Widmungstext an S. M. den König mit einer Initiale, die auf die persönliche Intention des Antragstellers in inniger Form Bezug nimmt. Die Umrahmung, herbstfarbenes Eichenlaub auf lichtgelbem Grunde, ist den beiden Innenseiten zur Vereinheitlichung gemeinsam, ebenso natürlich der Schriftduktus. Das Gedicht erfuhr künstlerisch eine besonders liebevolle Ausstattung (Abb. S. 279); eine Kopfleiste enthält in der Mitte das deutsche Reichswappen mit einem Schwert, darüber erscheint, verklärt, die Friedenstaube, den Ölzweig im Schnabel; links befindet sich der Löwe, das Symbol von Mut und Kraft, als Sternzeichen gleichzeitig im Zusammenhange mit dem Monat August, dem Kriegsbeginn. Der Adler auf dem zackigen Blitze versinnbildlicht die deutsche Intelligenz und Umsicht, entsprechend dem Ansehen und der Bedeutung, die ihm bereits im Germanentum und bei kriegerischen wie heraldischen Abzeichen eigen ist; ein Lorbeergewinde preist das Heldentum. Die untere Leiste mit der Ährengarbe in der Mitte, der Eule als Emblem der Wissenschaft und dem Künstlerwappen gegenüber, ist den Segnungen friedlicher Kulturarbeit gewidmet.

Endlich auf der vierten und letzten Seite findet sich als Schlußstück (Abb. S. 280 oben) ein Oval zwischen den unvergeßlichen Zahlen 1914/15, das Original für die Postkartenreproduktion. Der Künstler hat es vermieden, eine konventionelle Illustration zu schaffen, er wollte vielmehr, daß Text und Bild eine gewisse unabhängige Selbständigkeit wahren, und doch in inniger Beziehung ihrem Zwecke dienen, das Andenken an unsere gefallenen Brüder zu ehren. Dieser Absicht entspricht die kleine Inschrift auf dem Marterl: »Wer ausharrt bis an das Ende, der wird selig sein«, indes das Vöglein im Gezweig der Trauerweide die Auferstehung verkündet.

Die vollfarbige Postkarte ist in buchgewerblichem Stile ausgeführt, sie trägt den Pergamentton, das Signet mit dem Marterl und darunter den Text des Gedichtes in Kochtype mit roten Initialen. —

Ein Blumenstück, »Weiße Rosen«, gemalt von F. Nockher, gab indirekt die Anregung zu dem Gedichte auf S. 277; es diente dem Verfasser L. F. Bergdolt als Namenstagsspende für I. M. die Königin Therese von Bayern, die das Bild, seiner Bestimmung gemäß, dem Mutterhause der Rote-Kreuz-Schwestern in München zum Schmucke ihres Heimes überwies.

Das Rosenbild erhielt als Geleite die poetische Widmung, wie sie Ferd. Nockher in eine künstlerisch dekorative Form kleidete.



FERDINAND NOCKHER (ALTENBEUERN) WIDMUNGSBLATT

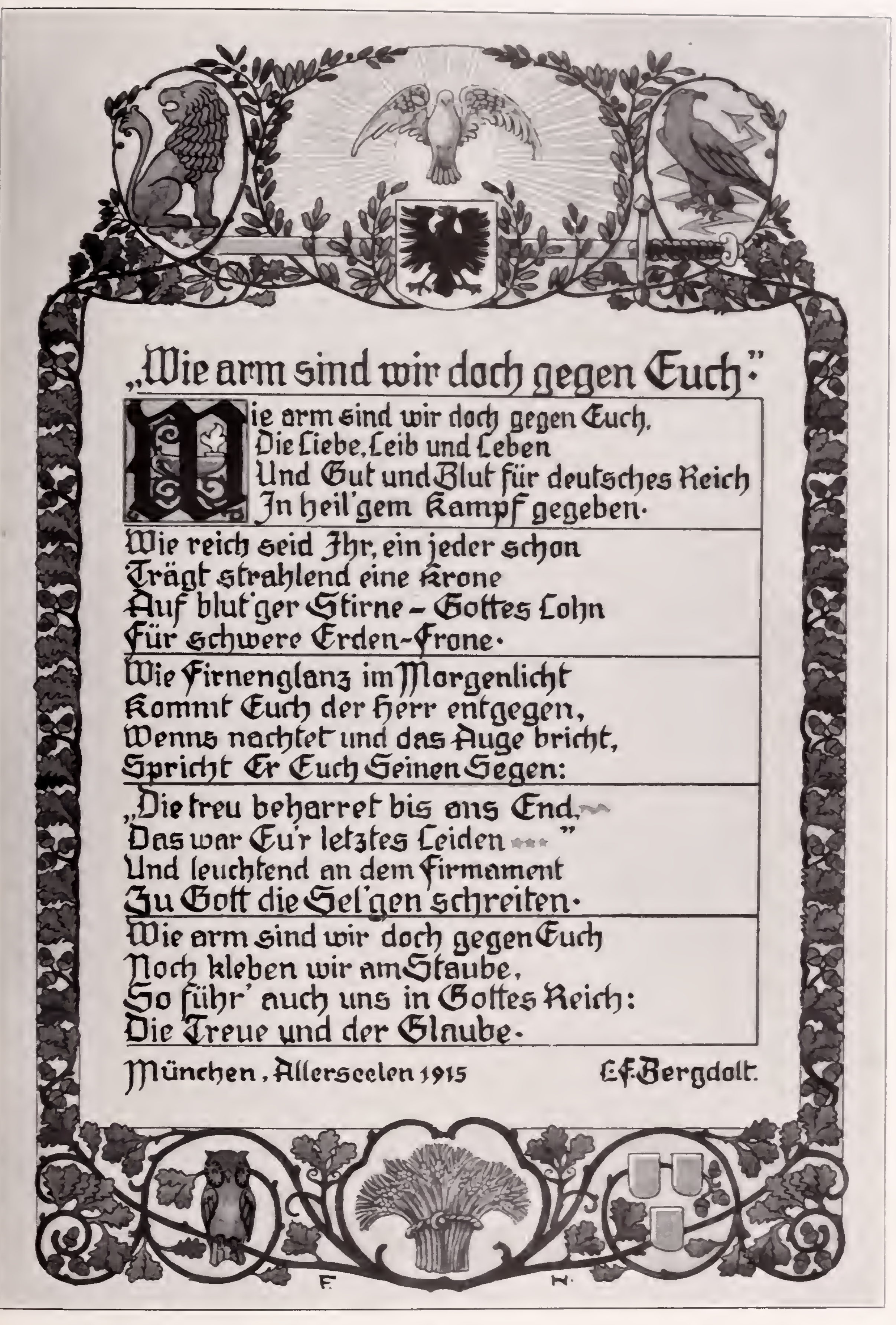
Auf grauen Karton gemalt. — Text S. 276 und unten

Gleichsam zu einer Pforte vereinigen sich zwei Rosenbäumchen, um das rote Kreuz als Ehrenzeichen auf weißen Rosen zu tragen. Drei große Initialen nehmen jeweils Bezug auf den Inhalt der zugehörigen Strophen, wie auf den Schluß des Gedichtes die Melodie von Mozarts Agnus Dei, die das Lamm und seine Fahne umgibt. Ein Kranz von goldenen Rosenblättern kennzeichnet die sturmreiche Herbstzeit und bildet gleichzeitig den Übergang von der flächigen Dekoration zu der Goldrahme, in der die Tafel ruht. Die Farben sind auf eine geringe Zahl beschränkt; das Rot des Kreuzes wiederholt sich in dem Fond der ersten Initiale und formt die beiden übrigen E und W sowie die kleine Fahne. Die weißen Rosen werden durch ein grünes Laub zusammengehalten, während ein lichtes Graugrün die Basis der Komposition und den Untergrund des Liedes darbietet. Eine tem-



AUS EINER HULDIGUNGSADRESSE FÜR S. M. KÖNIG LUDWIG III. VON BAYERN

Auf Pergament gemalt von Ferdinand Nockher in Altenbeuern. — Text S. 276



AUS EINER HULDIGUNGSADRESSE AN S. M. KÖNIG LUDWIG III. VON BAYERN

Auf Pergament gemalt von Ferdinand Nockher in Altenbeuern. — Text: S. 276



Aus einer Huldigungsadresse für S. M. König Ludwig III. von Bayern
Gemalt von F. Nockher. — Text S. 276

peramentvolle Belebung erfährt der naturgraue Ton des Malkartons durch ein leuchtendes Smaragdgrün, das wie von Sonne erfüllt durch das Spruchband hindurchleuchtet. Eine Reproduktion als Postkarte erhielten die Schwestern zum Verkauf innerhalb ihres Verbandes zugunsten ihrer Altersversorgung gleichfalls aus der Hand von Herrn L. F. Bergdolt.



Vom Einband einer Huldigungsadresse für S. M. König Ludwig III. von Bayern
Entw. von F. Nockher. — Text S. 275

DIE MADONNEN DES MICHEL ANGELO

M. Herbert

Sie tragen all die Züge der Sibyllen,
Ob sie ihr Kindlein pflegen voller Wonnen,
Ob sie versunken in der Schmerzen Bronnen,
Ihr Leid aufopfern deinem ew'gen Willen.
Auf ihrem Antlitz sind die Feierstillen
Der Menschenseele, die der Welt entronnen,
Im Rettungshafen sichre Statt gewonnen
Und siegend gleitet auf den ew'gen Zillen.
Es sind die heilgen Überwundenheiten,
Es sind die Blicke in die Gottesferne,
Es sind die ungeheuren Einsamkeiten
Gebetversunkner und der Himmelssterne.

MADONNA VON GRÜNEWALD IN STUPACH

M. Herbert

Des alten Meisters süße Gottesbraut
Wohnt einsam in dem waldumspannten Tale.
Sie wählte nicht die stolze Kathedrale,
Ein stilles Kirchlein ward um sie gebaut.

Dort thront sie in so großer Herrlichkeit,
Daß wir von weiter Ferne zu ihr wallen,
Ehrfürchtig nah'n wir, ihrer Huld Vasallen,
Und wir vergessen vor ihr Raum und Zeit.

So traut bekannt blickt uns die Jungfrau an,
Als hätt sie schon ein tief verborgnes Leben
In uns geführt, und würd' uns nun gegeben,
Erfüllter Wunsch, den unser Herz ersann.

Die glauben und nicht glauben, grüßen sie,
Die fromme Himmelsmagd, die Benedeite.
Es strömt ihr Haar wie lichtgewebte Seide
Und lächelnd spielt das Kind auf ihrem Knie.

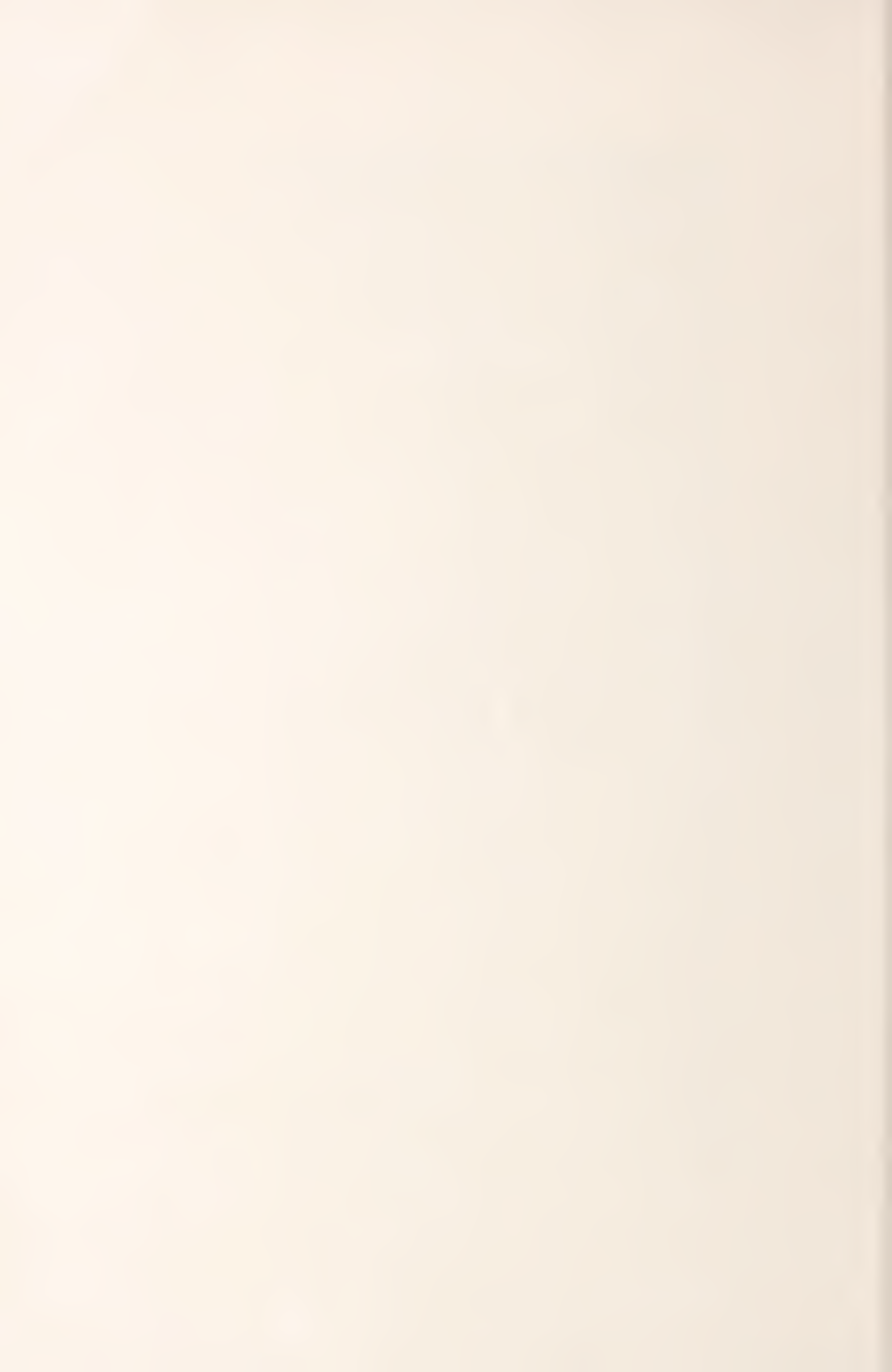
Ihr Antlitz ist so wunderbar gefaßt,
Als trüg' es in sich alles Überwinden.
Es ist auf Erden einmal nur zu finden,
Voll Demut ist es und voll tiefer Rast.

Und die es schauten, werden lebenslang
Das Sonnenbild im dunklen Herzen wahren,
Wie man behält nach sturmvoll bangen Jahren
Noch einen heil'gen Palestrinasang[1]).

[1]) Das Gemälde ist im IV. Jg. nach S. 192 abgebildet. Text dazu von Dr. Max Schermann.



KARL KUOLT HL. SEBASTIAN (1910)



ZUR KÜNSTLERISCHEN REFORM DER WALLFAHRTSZEICHEN

Von E. A. STÜCKELBERG, Basel

Vgl. Abb. S. 281—283

Im Jahre 1914 hat der Verfasser in Wien ein paar Zeilen veröffentlicht, um das Interesse an der künstlerischen Hebung eines weitverbreiteten kleinen Gegenstandes zu wecken[1]). Seither sind ihm aus verschiedenen Ländern und Kreisen von Forschern, Sammlern und Künstlern Zuschriften in zustimmendem Sinne zugekommen. Er glaubte daher, der Einladung der Redaktion dieser Zeitschrift folgend, auch an dieser Stelle auf die Sache zurückkommen zu dürfen.

Seit bald zweitausend Jahren kann sich die Kunst in unbeengter Weise mit der Herstellung von Wallfahrtszeichen befassen. Keine Größe, keine Form, Dicke, Stärke des Reliefs, kein Stoff, Gewicht, keine Technik, kein Thema der Darstellung oder des Schmuckes ist vorgeschrieben. Die größte Freiheit hat zu allen Zeiten in der Wahl aller Herstellungsarten und Bearbeitungen des Pilgerzeichens oder der Wallfahrtsmedaille geherrscht, und trotzdem ist der Kunstwert dieser kleinen Gegenstände mehr und mehr gesunken, ist seit einigen Jahrzehnten auf einem Tiefstand angelangt, der nach Reform ruft[2]).

Kein Stoff wurde verschmäht, um derartige fromme Andenken herzustellen und keine Gegend der christlichen Welt verzichtete darauf, solche Zeichen zu erzeugen und zu verwenden. Gegossen oder geprägt, gestanzt, getrieben oder graviert, aus edelem oder gemeinem Metall, aus Muschel, Bein, Horn oder Papier [3]) wurden Tausende von Pilgerzeichen hervorgebracht. Am Kleid oder am Hut trug der Pilger einst diese Zeugnisse für vollbrachte Wallfahrten; heute trägt er sie am Rosenkranz, am Buchzeichen oder an der Uhrkette, die Frau an der Halskette oder als Brustschließe. Auch alle Arten von Umrahmungen der Wallfahrtzeichen waren möglich; entweder umgab man das kleine Kunstwerk mit schützendem Ring (Fig. 6) oder mit schmückendem Rahmen (Fig. 3). Im ersteren Fall pflegen außen nur ein paar perlartige Kugeln angesetzt zu sein, im letzteren ist der Rahmen vielfältig durchbrochen, bald durch Guß, bald durch Lötung von Metallblättchen, Streifen und Drähten (Fig. 4 und 5); oder aber man unterlegte durchbrochene Wallfahrtszeichen mit buntem Papier oder Gewebe (Fig. 3 und 9). Phantasie, Geschmack und Kunstfertigkeit vereinigten sich, um die mannigfaltigsten kleinen Gebilde herzustellen, charakteristische Erinnerungen und aufbewahrungswerte Denkzeichen zu schaffen. Heute ist es leider anders geworden: Die billige Massenfabrikation hat sich des Gegenstandes bemächtigt und produziert in gewaltigen Mengen größtenteils wertlose kleine Metallplättchen von langweiligster Eintönigkeit. Es genügt, einen Blick auf eine Sammlung von alten und eine Kollektion von neuen Wallfahrtszeichen zu werfen, um den gewaltigen Rückschritt zu erkennen der auf diesem Gebiet zu verzeichnen — und zu beklagen ist. Ausnahmen abgerechnet.



Figur 1. — Text unten

Unsere Illustrationen veranschaulichen einige der vielen sich zur Darstellung bietenden künstlerischen Möglichkeiten: das Gehäuse, d. h. die fassadenähnliche Umrahmung der mittelalterlichen Zeichen, wie sie z. B. in Einsiedeln, St. Beaten im Berner Oberland, Niedermünster im Elsaß usw. tausendfach gegossen wurden. Fig. 1 stellt ein unveröffentlichtes Pilgerzeichen eines Wallfahrtsortes im Kanton Bern dar; es zeigt in architektonischer Umrahmung gotischen Stils das Gnadenbild der betreffenden Kirche von Oberbüren, darunter den Berner Wappenschild und die Inschrift. Vier Ösen am Rand dienten dazu, das Gebilde, das sich einst silberweiß und glänzend von der Unterlage abhob, am Rock oder Mantel zu befestigen. Fig. 2 zeigt ein spanisches Pilgerzeichen aus Bronze, einst

[1]) Mitt. der Österreich. Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde X, 1914, p. 113—114.

[2]) Vgl. die zahlreichen Abbildungen von Wallfahrtszeichen des 2.— 19. Jahrhunderts im Annuaire Pontifical Catholique 1905, p. 412—431.

[3]) Exemplare aus allen diesen Stoffen in der Sammlung des Verfassers.

mit Grubenschmelz verziert (gegossen und graviert). Auf achteckiger Platte ist dargestellt ein Arm (Reliquiar?) über einem Höllenrachen, zwischen zwei Pflanzen. Darüber auf Bandrolle die Inschrift; am Oberende des Gebildes ein Henkel zum Anhängen. Fig. 3 gibt die Vorderseite eines durchbrochenen Wallfahrtszeichens von Einsiedeln wieder, es ist zweiteilig, d. h. es besteht aus zwei ähnlichen Bleigüssen, zwischen welche ein buntes Papierbättchen gelegt ist und das oben durch eine kleine Seidenmasche zusammengehalten wird. In reichem Rahmen von Barockornamentik ist in der Mitte die Madonna von Einsiedeln dargestellt; in der unteren Öse hing einst ein kleines, an unserem Exemplar abgefallenes Kreuzchen. Fig. 4 und 5 geben die Reproduktion von kleineren Wallfahrtszeichen mit Filigranumrahmungen wieder; das kleinere Medaillon zeigt vorne das Brustbild der Madonna, hinten des heiligen Johannes Nepomuk. Das größere Zeichen (beschädigt) trägt auf der Vorderseite das Brustbild des heiligen Dominikus, auf der Rückseite den Heiland am Kreuz. Unzählige verschiedene Arten solcher Filigranschmuckstücke existieren heute noch; sie werden an vielen Orten, die freilich heute nicht mehr können namhaft gemacht werden, hergestellt. Die dem Verfasser vor Augen gekommenen Stücke stammen ausnahmslos aus dem 17. und 18. Jahrhundert.



Figur 2. — Text nebenan

Fig. 6 zeigt eine ovale, vergoldete Messingmedaille mit der Darstellung des heiligen Blutes von Weingarten, d. h. mit dem edelsteinbesetzten romanischen Reliquiar, das die heiligen Partikel umschloß. Die einfache Fassung schützt das Relief der Prägung vor Abschleifen.

Fig. 7 gibt ein achteckiges Messinggepräge mit dem Bild der heiligen Treppe in Rom, auf welcher drei Pilger auf den Knien sich emporbewegen, wieder; man beachte, daß der Künstler für das architektonische Bild den geradlinigen, nicht einen ovalen Rahmen wählte (Datum: 1700).



Fig. 3. — Text oben



Fig. 4. — Text unten links



Fig. 5. — Text unten links

Fig. 8 reproduziert eine ovale Messingmedaille, die in kräftigem Relief die Madonna vom Berge Karmel in Rom darstellt.

Fig. 9 stellt die eine Seite der ovalen Messingmedaille von Säkkingen dar, auf welcher St. Fridolin, der Patron der Stiftskirche daselbst, abgebildet ist.



Fig. 6. — Text oben rechts



Fig. 7. — Text nebenan



Fig. 8. Text S. 282

Neben ihm steht der auferweckte Ursus, der zum Attribut der Fridolinsdarstellungen geworden ist.

Fig. 10 gibt ein bretonisches Wallfahrtszeichen wieder; nach alter Art ist es aus Blei gebildet, durchbrochen und auf bunte Wollstoff-Unterlage, die gleich einem Malteserkreuz ausgeschnitten ist, aufgenäht. Es stammt von Saint-Brieuc und ein Stern mit zwei Ankern erinnerte die Seeleute und Küstenbewohner an die himmlische Schützerin und Retterin in Seegefahr.

Noch unzählige andere Typen von Wallfahrtszeichen ließen sich anführen; wir beschränken uns auf die beschriebenen Stücke, möchten aber nicht schließen ohne an alle, die sich mit der Herstellung von solchen Andenken zu befassen haben, ein paar Bitten zu richten:

1. Überlassen Sie niemals die Aufgabe lediglich dem Graveur oder Fabrikanten.

2. Ziehen Sie einen Kunst-, Geschichts- oder Medaillenverständigen zu Rate.

3. Lassen Sie nie allzu viel verschiedene Gegenstände auf dem kleinen Gebilde darstellen.

4. Beschränken Sie das Bild auf einen typischen Gegenstand.



Fig. 9. — Text S. 282

5. Bild und Schrift sei deutlich und so groß wie möglich.

6. Das Bild sei nicht konventionell und international, sondern bodenständig.

7. Das Relief sei nicht flach, sondern kräftig.

8. Das Wallfahrtszeichen sei nicht allzu klein[1]).

9. Bietet sich kein besseres Projekt, so lehne man sich an das schönste der alten Vorbilder an[2]).



Fig. 10. — Text oben

[1]) Unsere sämtlichen Abbildungen geben die Originalgröße der mitgeteilten Exemplare wieder.

[2]) Zu diesem Behufe wende man sich an diejenigen öffentlichen Münzkabinette, welche eine Abteilung Gnadenpfennige oder Wallfahrtszeichen besitzen.

BERUF DER KUNST

I. Vom Grabe eines Malers in Luzern:
»Dem echten Schönen ist wahre Kunst geweiht,
Sie wird in Gott Genuß und Seligkeit.«

II. Ein Ausspruch Führichs:
»Die Kunst ist eine Blume, zu duften vor dem Herrn,
Ein Licht, zu leuchten vor dem Herrn.«

Diese zwei sinnreichen Bekenntnisse wurden uns von Sr. Königl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen huldvollst mitgeteilt.

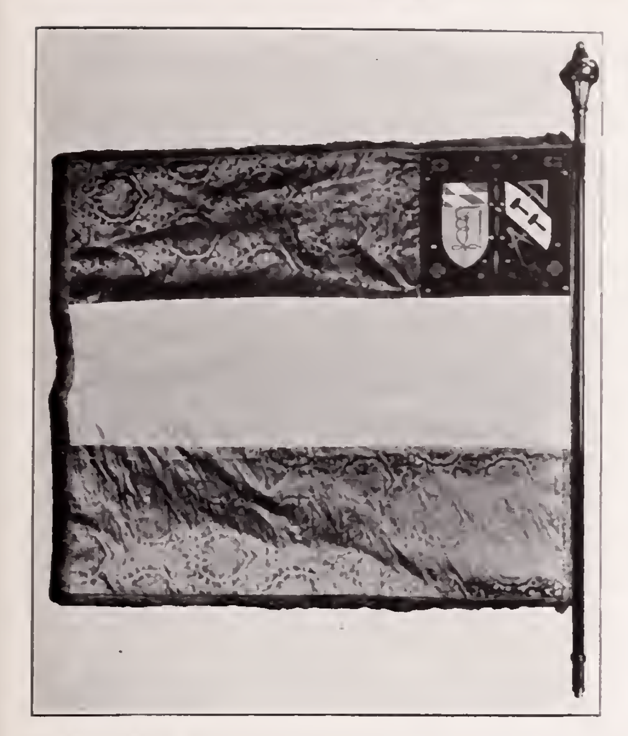
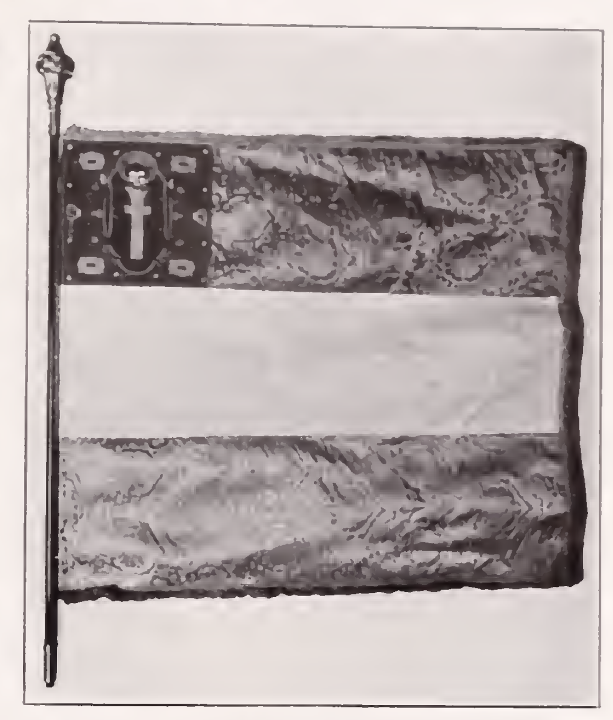


JOSEF EBERZ (STUTTGART) MOORLANDSCHAFT



JOSEF EBERZ (STUTTGART) ZWEI MÜTTER

Aus dem Zyklus „Kämpfe“. Originallithographie. Vgl. Text Beilage S. 24

NEUE STUDENTENFAHNE, NACH DEM ENTWURF VON ARCHITEKT RICHARD STEIDLE (MÜNCHEN) AUSGEFÜHRT VON HERRN UND FRAU BILDHAUER ALLMANN (MÜNCHEN)

NEUE STUDENTENFAHNE

(Vgl. Abb. oben und farbige Sonderbeilage)

Der katholische Studentenverein Erwinia an der Technischen Hochschule zu München beabsichtigte die Anschaffung einer neuen Fahne. Mit dem Entwurfe hierfür wurde der Philister dieser Korporation, Architekt Richard Steidle, betraut. Es bestand nun für ihn die Aufgabe, ein Stück zu schaffen, das sich von der üblichen Schablone freihielt und eine modern empfundene Lösung anstrebte. Bei Studentenfahnen sieht man bis heute noch Dinge, die sich eigentlich schon längst überlebt haben sollten, so Renaissancewappen mit wallenden Federbüschen und Helmdecken, allegorische Figuren in peinlichster Nadelmalerei, als Hintergrund eine groteske Landschaft, und ähnliche unerfreuliche Sachen. Man könnte unwillkürlich jene Periode der Glas- oder Wandmalerei zum Vergleich heranziehen, wo man ohne Bedenken irgend ein Tafelgemälde auf die Fläche übertrug. Ebenso falsch ist es bei einer Fahne, die hoch im Winde flattert, mit Stickereien zu arbeiten, die nur in der Nähe deutlich erkennbar sind und welche etwa bei Sophakissen, bei Tischdecken u. s. w. wohl am Platze sein können. Bei einer Fahne wird man, wie bei einem guten Glasgemälde, das Hauptaugenmerk auf eine ausgeglichene Stilisierung, auf Flächenwirkung und klare Anordnung in Zeichnung und Farbe richten. Aus diesem Bestreben heraus ist der vorliegende Entwurf entstanden. Wie die Abbildung zeigt, sind ganz moderne Töne angeschlagen; die Farben sind durch keinerlei Schattenwirkung oder sonst übliche Mittel gebrochen, sondern stehen in tiefer Leuchtkraft neben einander. Das Ornament ist breit und flächig behandelt. Sämtliche Stickereien wurden mit der Kurbelmaschine ausgeführt. Dieser Technik ist eine unserem deutschen Empfinden entsprechende Unebenheit und altmeisterliche Derbheit eigen. Die Arbeiten wurden in vollendeter Weise von Frau Bildhauer Allman angefertigt, wobei ihr jetzt im Felde stehender Gemahl besonders bei der Detailausführung ihr mit Rat und Tat zur Seite stand.



KARL KUOLT DER BARMHERZIGE SAMARITAN

AUSSTELLUNG VON MALEREIEN ALWIN ARNEGGERS

Am 26. April dieses Jahres ist Alwin Arnegger gestorben, nachdem er am 6. Februar erst 33 Jahre alt geworden war. Ein Künstler ist uns verloren gegangen, von dem in der Öffentlichkeit bisher nicht viel die Rede war. Er stammte aus Hohenweiler bei Bregenz, studierte Germanistik und wandte sich erst dann in München der Malerei zu. Sein Lehrer war 1906—7 Professor von Marr. Freunde des Hingeschiedenen veranstalteten im Mai eine Ausstellung zahlreicher Arbeiten von ihm. Bei den 75, größtenteils dem Nachlasse des Künstlers entnommenen Werken sah man hauptsächlich Bildnisse, Postkarten und Sinnbilder der Jahreszeiten. Schon diese kurzen Angaben zeigen, daß eine Vielseitigkeit nach gegenständlicher Richtung nicht vorliegt. Um so intensiver ist die Darbietung, und zwar bei den Bildnissen vor allem nach der koloristischen Seite hin. Arnegger legte auf diese besonderen Wert. Mit lebhafter Neigung für starke Wirkungen wählte er Farben von ausgesprochener Energie, ohne doch in Härten zu verfallen. Er liebte es nur, deutlich herauszuarbeiten, was er für richtig hielt, und was seinen künstlerischen Eingebungen entsprach. Die in vollem Lichte und in ihrer durch die Atmosphäre bedingten Art entwickelten kraftvollen Töne stellte er so zusammen, daß sie interessante und vornehme Harmonien bildeten. So wenn er bei dem in ganzer Figur gegebenen Bildnisse einer Dame diese in sehr helles Grün gekleidet gegen den Hintergrund einer zart geblümten Tapete oder vor einer solchen grün gestreiften eine Dame in Weiß malte, oder eine ältere Dame in Schwarz gegen dunkelblauem Hintergrund, oder wenn er die Gestalt eines Herrn in blauer Uniform von grünem landschaftlichem Hintergrund abstechen ließ. Häufig gab ihm auch die Darstellung von Studenten Gelegenheit, seiner Farbenfreudigkeit genug zu tun. Die Wahl des Kolorits diente bei Arnegger aber auch sehr wesentlich den Zwecken geistiger Vertiefung, der Charakterisierung der Personen. Weit entfernt war er indes davon, dieses Ziel nur mit Hilfe des Farbenvortrages und mit der seines nicht minder entwickelten plastischen Sinnes zu erstreben. Die Art, wie er den Ausdruck der Gesichter schilderte, beweist vielmehr, daß er die geistige Eigenart eines jeden zu durchdringen wußte und auf ihre überzeugende Interpretation ausging. Zu den besten Werken Arneggers nach dieser Richtung hin gehört z. B. das Bildnis Prof. Ph. Schumachers, das der Frau Schmitt, das Bildnis Riedner. Bei den Landschaften interessiert die Ruhe der Farbe, bei der grüne Töne vorherrschen, die gute Massenverteilung, die stimmungsvolle Erfassung der schlichten Motive. Die Ausstellung ließ das frühe Hinscheiden dieses Künstlers lebhaft bedauern, dem eine bedeutende Laufbahn hätte beschieden sein können.

Doering



KARL KUOLT, PORTRÄTBÜSTE

Holz, vollendet 1915



KARL KUOLT, SCHREIBTISCH

Vgl. Abb. S 287 und Beilage S. 37

KRIEGSKUNST-AUSSTELLUNGEN IN BERLIN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Einen Überblick über das, »was unsere deutschen Künstler in der Darstellung des Weltkrieges bisher geleistet haben«, wollte die Kgl. Akademie der Künste in ihrer Kriegsbilder-Ausstellung Februar bis April 1916 geben. Sie hat eine auffallend große Zahl von Künstlern, meist aus Berlin, zusammengebracht; und zwar sind es teils Kriegsmaler, die der Stellvertretende Generalstab von Kriegsbeginn an nach allen Kriegsschauplätzen entsendet hat, teils Mitkämpfer, die »in den Stunden der Ruhe ihre Kunst in der Darstellung des Krieges geübt haben«. Schon die Frühjahrsausstellung 1915 der Akademie (siehe unser Heft XI/10) hatte einige Gruppen von Kriegsbildern gebracht; und die Eindrücke von damals kehren auch im jetzigen größeren Rahmen wieder.

Hauptsache: wir sind im großen ganzen von den Riesenschinken, von der bloßen Spielart des Landschaftsbildes, von der bloßen Optik der Effektszenen und von der wohlpräparierten Tugend erlöst, sind in die Intimität der Einzelhandlungen, der Einzelzustände und der örtlichen Stimmungen hineingeführt, mit ausgesprochener »Gegenständlichkeit« und mit vorwiegend mehr linearer als flächiger und punktiger Formgebung. Allerdings muß man dabei absehen von dem Umstande, daß sich auch hier schließlich »alles« findet, vom Umfangreichsten bis zum Kleinsten, vom künstlerisch Innigsten bis herab zu jenen illustrativen Zeichnungen, vor deren Fixigkeit man »paff« sein kann. Das typische Großbild, das im ersten Saal ungefähr jeder Ausstellung oder Galerie dem Besucher die für das Auffinden der meist weit hinten versteckten unscheinbaren Verdienste nötige Zeit verkürzt, ist diesmal H. Kohlscheins »Auszug der kriegsgefangenen Besatzung von Maubeuge« — wirklich gute Düsseldorfer Malkunst.

Ähnlich steht es mit den vielen Bildnissen von Heerführern usw. Man könnte sagen: die einen Porträts ragen hervor, und die anderen werden hervorgeragt. Zu den letzteren gehört jedenfalls das Gemälde, mit welchem H. Vogel das Zusammenarbeiten Hindenburgs und Ludendorffs verewigt. Zu den ersteren gehören jedenfalls Porträts von Fritz Reusing (Prinz Leopold v. B., General v. Below u. a.), sowie das eine (Admir. v. Schröder) Frz. Eichhorsts, der zugleich in mehreren Einzelszenen, zum Teil von der Nationalgalerie angekauft, den günstigen Eindruck von früheren Ausstellungen her fortsetzt. Auch Fritz Erler erfreut durch ein Kronprinzenbild und überhaupt durch eine Steigerung seiner dekorativ-stilisierenden Kunst, die bisher manchen mindestens kühl lassen konnte, zu einer gut geistigen Darstellung (»Die Stunde des Sturms« u. a.); wir konnten ihn derart schon vorher in einer Sonderausstellung bei Schulte kennen lernen (»Wo kommst du her in dem roten Kleid« u. a.). Gute Porträts sind noch eines von Ottmar Begas und viele von A. Busch. Neben den schier unzähligen Generälen ist der Franziskanerpater Raymundus (Prof. Dr. Dreiling) von H. Wislicenus in eindrucksvoller Weise porträtiert.

Als Toter ist anscheinend von allen nur P. Quente zu beklagen, der — übrigens auch als Forscher und Pfleger der Heimat gerühmt — als Kriegsfreiwilliger am Hartmannsweilerkopf fiel. In zwei zarten schlichten Bleistiftzeichnungen, die in irgend einem rückwärtigen Ausstellungswinkel hingen, schildert er Ausblicke von jenem Berg.

Bleistiftzeichnungen entfalteten diesmal überhaupt mancherlei intimere Kunst. Die von O. Heichert, zum Teil farbig, mehrere von der Nationalgalerie angekauft, dürfen wohl voranstehen. So besonders sein »Kircheninneres«, etwa auch »Die Beichte« (ein Geistlicher im Lazarett); Sturmszenen (aber eben nicht »stürmisch«) und Ruheszenen (z. B. »Der Mundharmonikaspieler« im Schützengraben) usw. geben die anschaulichsten Bilder. Virtuoseste und doch klarste sind wieder von Rich. Müller da, besonders in Darstellungen zerschossener Gebäude u. dgl. wie z. B. des Treppenhauses der ausgebrannten Universitätsbibliothek zu Löwen. Dazu mehrere Bleistiftskizzen von H. L. Braune und ein reichhaltiges, aber doch über Schemata wenigstens einigermaßen hinausgehendes Gedenkblatt »Den gefallenen Kameraden« von H. Arnold.

Dem Werte nach im Mittelpunkte steht wohl wieder, wie schon vor'm Jahre, L. Dettmann, z. T. mit berechtigter Wiederholung des früheren Materials. Was wir damals über dieses gesagt, bestätigt sich uns auch jetzt. Wie da seine russische Bäuerin über ein Schlachtfeld geht, oder wie er einem alten polnisch-litauischen Kirchhof seine Eigenstimmung abgewinnt u. dgl. m., das wird womöglich noch überboten durch seine »Kriegsfreiwilligen«: wie sind diese paar andächtigen jungen Gestalten in der Kirche individuell verschieden und doch hinwider gleichmäßig zusammengehalten durch das sie gemeinsam beseelende Gefühl!

Wie schon damals, so hat jetzt neben Dettmann die Reihe der Darstellungen von Fritz Rhein einen schweren Stand, etwa ein Generalsporträt ausgenommen. Eine gewisse Zartheit, eine geschickte Leichtigkeit beispielsweise in dem Guaschebild »Posten«, das hebt über



ORNAMENT ZU EINEM SCHREIBTISCH VON KARL KUOLT

Vgl. Abb. S. 288

einen kühlen und nicht eben ins Große oder Tiefe gehenden Eindruck kaum hinaus.

So sehr man in Sezessionsausstellungen das Ausgeben des Skizzenhaften für Vollendetes bedauern kann: hier lebt man sich in die anspruchslose Flüchtigkeit von »Studien« bald anerkennend hinein, sei's nun die »Wegnahme einer russischen Batterie« von E. Mattschaß oder C. Saltzmanns »Tsingtau«. An verweilenderen Ausführungen fehlt es gleichfalls nicht, wie beispielsweise bei den die fliegende Maasbrücke überschreitenden Kolonnen von A. Obst.

Schwerer als bei sonstigen Ausstellungen wird dem Referenten hier das Dilemma, ob er mehr für viele verdienstvolle Einzelleistungen oder mehr für den Schutz des Lesers vor knappen Aufzählungen von Namen und Titeln sorgen soll. Diesmal rufen noch gar viele nach Beachtung. So jedenfalls M. Fabian mit seiner in Graugrün und Gelbbraun gehaltenen »Kathedrale von Roye«, mit dem »Soldatenkirchhof in Bolimow«, mit einem »Unterstandsbau«. So P. Folkerts mit »Gottesdienst in der Höhle von Vassens«. So J. Goossens mit einem gut malerischen »Dankgebet« (am Eingang der zerschossenen Kirche von Hattonchatel). So C. Heßmert mit seiner »Burg der vier Haimonskinder in den Ardennen«. So G. Lebrecht: »Erstürmung von Dixmuiden« und »Kilid Bahr (Dardanellen)«, wo das Schwarz und das Hell gut hervortreten. So der diesmal malerisch und zeichnerisch kommende Bildhauer L. Manzel mit russischen Gefangenen usw., mit einer massenkräftigen »Einnahme von Kowno« und besonders einem hinwider mehr detailscharfen »Übergang nach Olita«. So H. Meyer-Kassel mit einem Schützengraben, W. Morisse mit einem russischen Kirchhof, H. Peters mit einer Schlachtfeldrast und einer »Krankenschwester«, P. Rieth mit französischen Infanteristen, W. Schreuer mit einem Stadt-Regenbild »Aus der Champagne« und einem zart hellen »Am Narew«, A. Sohn-Rethel mit einem Stimmungsbild von französischen Gefangenen und einem »Einrücken der Reserven, Argonnen«, F. Spiegel mit einer »Zerschossenen Kirche in Radymnow« u. dgl., R. Sterl mit feinen Einzeldarstellungen und besonders einer stimmungsvollen »Höhe 108«, E. Vollbehr mit einem dreifachen Vogesen-Schlachtbild vom 12. Okt. 1915 (das vom Hauptmann als getreu bestätigt ist), P. G. Vowe mit einer Batterie in den Vogesen, endlich C. Ziegra mit Darstellungen aus Serbien (»Versenkte Donaudampfer« u. a.).

Bei dem Vorwiegen der farblosen oder leichtfarbigen Zeichnung tritt hier die eigentliche Graphik wenig deutlich hervor. Und doch ist vor allem in Holzschnitten Wertvolles geleistet durch den Viererzyklus »Aus der Offenbarung Johannis« von H. Lietzmann (als Fünferzyklus veröffentlicht) und besonders durch eine Siebenerreihe von J. Weiss; diese trägt Titel wie »Gott mit den Deutschen«, und auf einem Triptychon »Die Leiden, Weltkrieg, Der Friede«. In beiden Zyklen lohnt sich besonders eine Aufmerksamkeit auf die Verwendung und Behandlung schwarzer Flächen. Radierungen sind nicht häufig; einige von O. Graf gelten dem »Klosterhof von Messines«, den „Arbeitern des Krieges u. a.; die von E. Oppler stellen Bilder aus Lille und aus den Karpathen dar, darunter eine Ruthenenhütte, die außerdem auch malerisch behandelt ist. Etwas häufiger sind Lithographien: von E. Feyerabend »Bei Ripont«, von H. Kaiser Straßenkämpfe im Westen, von C. Kappstein einiges Stimmungsvolle aus dem Osten, von G. Tippel »Panik« u. a. — Die Plastik kommt am ehesten in Betracht durch Porträtbüsten von A. Kraus und durch Plaketten von K. Kowalczewski. —

Zwei Künstler aus dieser Akademie-Ausstellung haben wir trotz Erwähnungswürdigkeit noch nicht genannt. Der eine ist W. Georgi. Noch besser als durch ein dort ausgestelltes Generalsporträt u. a. konnte man diesen Karlsruher kennen lernen durch eine größere Sammlung von Bildern aus dem Westkriege, die bei Schulte ausgestellt waren. Er kommt der kriegsdarstellenden Kunst Dettmanns nahe, immerhin mit geringerer Tiefe der geistigen und Stimmungskraft. Denkt man bei jenem kaum an die Darstellungsweise, so macht sich bei Georgi die geschickte Zeichnungskunst, in größeren Formen als dort, direkter fühlbar. Jedenfalls zeigt er viel Ergreifendes in seiner Charakteristik von verlorenen Heimen u. dgl. m. — Wie neben Dettmann Rhein etwas zurücktritt, so neben Georgi der gleichzeitig mit ihm durch eine größere Kriegsbildersammlung vertretene Münchener H. v. Hayek.

Der andere im vorigen noch übergangene Künstler ist R. Pfaehler v. Othegraven. Namentlich Stellungen und Auffahrten von Geschützen, aber auch ein »Vormarsch in Rußland«, sind das Thema für seine kräftig bewegte Zeichnung. Weitere Beispiele davon befinden sich in einer Ausstellung »Die Kunst im Kriege«, welche vom Hagener »Museum für Kunst im Handel und Gewerbe«, unterstützt durch mehrere künstlerische und soziale Verbände, auf Wanderung gesendet ist und zu Berlin im Hause der (alten) »Secession« Unterkunft gefunden hat. In ihr spielen die Malerei und ihre Nächstverwandten nicht die Hauptrolle; die wenigen Gemälde sind mindestens nicht erwähnenswert, die — zumeist im Feld entstandenen — Zeichnungen sind spärlich; in der Graphik fallen günstig auf: eine Radierung von E. Bischoff-Culm, Kaiser Wilhelm II. in lebhaftem Dahinschreiten darstellend, und mehreres Originelle aus der Münchener Schule F. H. Ehmckes, das kurz als »Beschießungsphantasien« bezeichnet werden kann. Von der gegenwärtigen Entfaltung der Glasmalerei gibt Zeugnis ein bei Heinersdorff hergestelltes Werk von H. Bengen, zwei Krieger mit Fahnenschwur darstellend.

Hauptsächlich aber gilt die Ausstellung jenes Museums der Kunstpflege im Sinne des Streitens für Geschmack, Vernunft, Zusammenklang und soziale Förderung. Schade, daß die Gegenbeispiele »Kriegsgreuel« nicht noch umfassender zusammengebracht worden sind (eine Mundharmonika »U 9« läßt ahnen, was es da noch alles gibt), und daß manch anderes auf dieser Ausstellung, samt ihrem Plakat und einigen Schriftformen, selber nicht weit vom Gegenbeispiel entfernt ist! Freude machen sodann die aus Invalidenkursen hervorgegangenen Arbeiten, »gesammelt unter dem Gesichtspunkt der Geschmacksbildung in der Erholungszeit«; neben einer Verwundetenschule in Düsseldorf ist in Hagen selbst dafür gesorgt worden. Der Leidenschaft des Benagelns wurde durch Entwürfe für solche »Nagelfiguren« entgegengekommen, die dazu taugen; da gibt es einen Flammenbaum, eine Flammensäule usw., sowie eine Spruchsäule mit der Inschrift, die vier lotrechte Reihen faßt: »Dank dir Gott mit Herz und Hand — Schlag Fluch Spott dem Feinde Bund — Schlag ihrem Haß, Schlag ihrem Neid — Gott uns laß den Sieg im Streit«. Kunstgewerblich fallen hübsche Kriegstruhen sowie eiserner Kriegsschmuck auf; manche Posamentarbeiten usw. stammen aus dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Auch Plakate und Drucksachen gibt es; letztere sind zum Teil in behördlichen Erlassen aus Westfalen verwendet. Schaumünzen und Gedenkmedaillen halten sich hier an eine scharf plastische Formgebung.

Weiterhin werden Erholungsheime (z. B. eines von A. Endell für ein Seebad) vorgeführt; ebenso Pläne für Ostpreußen, bei denen allerdings die hervorstechende Rechteckigkeit eine Geschmacksfrage sein mag; sodann Denkmäler. Unter diesen dürften die überreichen



LUDWIG HUYER (WIEN)
MEDAILLE AUF DEN PROTEKTOR DER ALLGEMEINEN FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG WIEN 1912

modernen Entwürfe von R. v. Miller trotz ihrer Interessantheit doch hinter den schlichten Leistungen aus dem Kampfgebiet zurückstehen; ein Modell von H. Hahn für das Bismarck-Denkmal am Bodensee läßt sich in der gegebenen Vorführung nicht leicht beurteilen; und Metznersche Entwürfe sind von bekannter Art. Dazu kommen historische Beispiele in Photos: ›Das Grabmal der Vergangenheit‹, ebenso ›Das Denkmal‹ und ›Der Friedhof‹. In einer besonderen Blätterfolge ist die Einordnung des Denkmals in die Architektur und ins Stadtbild, überhaupt der Standort des Denkmales, sowie die Raumgestaltung gezeigt; neben ›eingebauten Denkmälern‹ kommt ›die freisilhouettierende Aufstellung der Renaissance- und Barockzeit im Sinne einer raumkünstlerischen Gesamtgestaltung‹.

Für Ehrenfriedhöfe und Soldatengräber wird unterschieden zwischen Friedhöfen auf dem Schlachtfeld, Ehrenfriedhöfen in Städten und Einzelgräbern; mehrere Künstler und öffentliche Stellen haben hier Vorschläge und Ausführungen zustande gebracht. Am eigenartigsten ist dabei wohl Br. Evere vorgegangen: jedes Grab ist ein Blumenbeet, und für die Reihen sind die Blumen so ausgewählt, daß zusammenhängende Farbeneindrücke entstehen, die sich jedoch wieder nach den drei gärtnerischen Jahreszeiten abstufen.

Dem Gesamtprogramm der Ausstellung: ›Vergleichs- und Studienmaterial zu den Problemen künstlerischer Natur beizubringen, die der Krieg aufrollt‹, dient schließlich auch oder erstlich eine Abteilung ›Siedelungen‹. Sie beschäftigt sich mit dem plötzlichen Anwachsen von Städten und der Entstehung neuer Ortschaften. Bei diesen Darstellungen — unter denen die Metzendorf-Kolonie Margaretenhöhe bei Essen hervorgehoben sei — werden auch durch die moderne Vorliebe für großlinige Formen günstige Wirkungen hervorgebracht; und gut schlicht ist Br. Tauts Entwurf eines Invalidenheims mit Werkstatt für Falkenberg.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum hat sich an dem Getriebe der Kriegsausstellungen durch zwei Veranstaltungen beteiligt. Die eine sollte eine sonst blühende, jetzt begreiflicherweise im Erfolg eingeschränkte Kunstindustrie der weiteren Welt in Erinnerung bringen. So kam dort eine Ausstellung böhmischer Kunst- und Glaserzeugnisse zustande. Auch wenn man diese österreichische Knnstproduktion bereits aus Literatur und Museen hochschätzen gelernt hat, kann man hier doch voll neuer Bewunderung stehen, namentlich in Hinsicht der geschmackvollen Besonnenheit, mit der da uralte Überlieferungen in gut fortschrittlicher Weise fortgeführt sind, und die doch vor energischen Wirkungen in vielfältigen Formen und Farben (mit mannigfachen blassen Zartheiten, aber auch mit viel Schwarz und Weiß) nicht zurückschreckt. Eine ganze Menge von Glasfabriken vertreten samt den dortigen Fachschulen den Ruhm der Orte Haida und Steinschönau und weichen, soweit unsere Erinnerung reicht, keinem Ausland — höchstens vielleicht französische Vasenphantasien ausgenommen.

Die andere Veranstaltung des Kunstgewerbemuseums war eine, in Berlin 19. März bis 16. April beginnende Wanderausstellung ›Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal‹, zusammengestellt von der Städtischen Kunsthalle in Mannheim mit Hilfe des dortigen Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst. Ausgangspunkt: das Verlangen nach dem tiefen Ernst und der schlichten Würde, die allein der stillen Größe der toten Helden gemäß seien, nach einer besonnenen Kunst, die durch Sachlichkeit und Selbstbeherrschung den mannhaften Geist der schweren Zeit ausdrücke. Im Gegensatze zu den Grabmälern sei für die neuen Denkmäler Zeit nötig. Wir seien es unseren Kämpfern schuldig, auf ihre Rückkehr zu warten, ehe wir uns für die Dauer entscheiden. ›Sie werden, so hoffen wir, aus ihren ergreifenden Erlebnissen den Haß gegen die große Geste und das leere Pathos heimbringen und dazu helfen, daß die künstlerische Gesinnung des deutschen Volkes sich einstelle auf innerliche, wahrhaftige Einfalt und Größe.‹

Beginnen wir den Einblick in diese Ausstellung von rückwärts, so finden wir ebenso wie in der Hagener eine, allerdings auf das Kriegerische beschränkte, Sammlung älterer Kriegergrabmäler und -denkmäler von der Vorzeit bis zu ›den edlen Schöpfungen aus der Zeit des Klassizismus, die in Gehalt und Form den Geist der Freiheitskriege atmen‹, und deren Gesinnung, ›das Bescheidene, Vornehme, Innerliche, und die Reife ihrer bildnerischen und architektonischen Gestalt‹, unseren Künstlern und Bestellern Maßstab, Hilfe, Ziel werden sollte. — In dieser Abteilung ›Kriegergrabmäler 1790 bis 1830‹ steht voran der Lehrer Schinkels, der Erbauer

des hierzulande beliebten Schlosses Paretz: Friedrich Gilly (1771—1800); Werke von K. F. Schinkel selbst fehlen natürlich nicht. In der Abteilung »Denkmäler der Befreiungskriege« überraschen als ganz besonders eigenartig die von C. D. Friedrich (1774—1840), dem hier seit einiger Zeit wiedererweckten pommerschen Landschaftsmaler.

Beginnen wir den Ausstellungsbesuch von vorne, so bekommen wir zuerst mit Photos vorhandener Grabmäler zu tun, teils aus dem inneren Land (z. B. vom Münchener Waldfriedhof mit seiner reichen Abwechslung von Formen), teils aus dem Kampfgebiet. Hier komme alles darauf an, daß man »nur das Notwendige in möglichst bodenständigen Baustoffen und guten Verhältnissen für die Dauer herrichte«, eingefügt in die Landschaft, mit Vermeidung der gefährlichen Unkunst des Kleinlichen, Lauten, Bunten, der »Riesenmotive im Zwergenformat«. —Bei diesem Material mögen die Arten von Kreuzen interessieren. Hier wie auch bei den Entwürfen herrscht die einfachste Kreuzesform vor. Dann aber erscheint häufig das »Eiserne«, d. h. die von Schinkel geprägte, aus dem alten Malteserkreuz ableitbare Gestalt mit den nach außen verbreiterten Armen, häufig in der Mitte oder hinter den Armen einen Kreis tragend. Außerdem zeigt sich als beliebt die Endigung der Arme in Kleeblättern, also die Grundform des Patriarchenkreuzes, mit zwei oder auch drei Querarmen, von denen nicht selten der unterste schräg steht (von links oben nach rechts unten). Auch die kreuzförmigen Flugzeugflügel kommen zwischen den Kreuzen vor.

Die Hauptmasse der Ausstellung bilden neue Entwürfe, Vorschläge usw. Von den Aufnahmen aus dem Felde selbst sind sie nicht durchgehends geschieden oder unterscheidbar. So in der Sonderabteilung aus dem Arbeitsgebiete des K. K. Militärkommandobereiches Krakau. Merkwürdig, wie einem beim Eintritt in diese österreichisch-ungarische Abteilung eine Stimmung des Farbenfreudigen oder gleichsam des Melodiösen umfaßt! Unter den Aufnahmen des Vorhandenen fällt hier ein Feldkreuz auf (Kote 402 bei Tarnów Mai 1915), dessen Christusbild durch feindliche Granaten teilweise zerstört wurde, und dem der Sinnspruch »Sicut dolor vester sic est dolor meus« beigegeben ist. Unter den Projekten erwähnen wir solche für einen neuen Heldenfriedhof bei Limanowa.

Objektaufnahmen und Entwürfe verbinden sich in den Ausführungen eines Auftrages des preußischen Kriegsministeriums im Einvernehmen mit dem Kultusministerium: Architekten und Bildhauer samt Gartenkünstlern bereisten die Kriegsgebiete und machten auf Grund der Befunde bestimmte Vorschläge zur Vervollkommnung und Erhaltung, die zugleich als Beispiele für ähnliche Fälle dienen können. Von den hier ausgestellten Beispielen dafür, meist nur in knappen Skizzen, seien neben denen von Br. Paul und L. Manzel für Suwalki und von H. Poelzig für Grodno die von U. Janssen (Stuttgart) für Bjelostok-Slonim als besonders gut angepaßt und als im besten Sinn elementar gerühmt. Im übrigen ist an Entwürfen noch viel Mannigfaltiges der Anerkennung wert. So die Rundanlagen von H. Maß in Lübeck; so Entwürfe von W. Kreis in Düsseldorf; solche von O. Bartning in Berlin u. a.; die Wiener Kunstgewerbeschule zeigt die von dort bekannten zart aparten, manchmal auch sehr reichen Gestaltungen.

Mit Recht ist darauf hingewiesen, daß sich Idealentwürfe ohne Rücksicht auf die tatsächlichen Verhältnisse nicht verwerten lassen, daß endgültige Lösungen nur jeweilig für den einzelnen Fall, den Standort, die Umgebung ausgeprobt werden können und daß sie unter berufener Leitung langsam reifen sollten. Immerhin gibt es doch auch »ortlose« Weisungen. So die, daß beieinander stehende Grabzeichen in größerer Anzahl stets aus gleichem Stoff, in gleicher Größe und in möglichst gleichen Formen sein sollten. So auch die Warnung vor »kleinlichen Motiven gefälliger Parkkunst«, welche »die ruhigen Linien wahrer Größe verzärteln«, und vor den »völlig unwirksamen Ziergärtchen in der Einöde der Schlachtfelder«. Von neu zu pflanzenden »Heldenhainen« ist natürlich abgesehen worden, dagegen auf Anschluß an vorhandene Naturobjekte wie Hügel oder Baumgruppen Bedacht genommen. Wir möchten noch als eine gleichfalls ort- (und zeit-) lose Bitte die hinzufügen, neben so würdigen und überschaubaren Schriftformen, wie sie hier (z. B. aus der Schule W. Haverkamps in Berlin) vorkommen, etwas zurückhaltender gegen solche zu sein, die fast in mutwilliger Weise schwer leserlich gehalten sind — und ebenso gegen derart geschmacklose Verwendungen des doch künstlerisch nicht widerspenstigen Rohziegelmateriales, wie sie aus der Hand eines berühmten Berliner Modernen ausgestellt sind.

Freude macht schließlich auch der Eifer von zugehörigen Vereinen usw. Preise waren ausgeschrieben vom Verein deutscher Granitwerke; den ersten erhielt der Münchener H. Haas. Gut ländlich arbeitet die Bayerische Landesgewerbeanstalt zu Nürnberg; auch der Bayerische Verein für Volkskunst und Volkskunde fällt gut auf; und unter den bayerischen Künstlern ragt O. O. Kurz hervor. Ein sächsischer und ein steirischer Bund für Heimatschutz tragen das Ihrige bei. Unscheinbar, aber gut eigenartig sind endlich die Entwürfe der Warmbrunner Holzschnitzschule.

WIENER KUNSTBRIEF

Aquarell-Ausstellung im Künstlerhaus. — Dürerbund-Ausstellung — Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen. Kunst-Auktion im Dorotheum.

Wenn es zu Beginn des Krieges und auch noch einige Zeit nachher den Anschein hatte, als würde das Wiener Kunstleben, soweit die bildenden Künste in Betracht kommen, vollständig erstarren, so ist jetzt nach mehr als zwanzigmonatlicher Dauer des ungeheueren Ringens nichts mehr davon zu spüren und auch die Kauflust des Publikums, besonders einzelner Gönner — das Kaiserliche Haus und die Gemeinde Wien gehen meist mit gutem Beispiel voraus —, zeugt von einer erfreulichen Regsamkeit.

Kaum, daß die alljährliche Herbst-Ausstellung im Künstlerhause geschlossen war, kommt der Aquarellisten-Klub, um sich den kunstliebenden Kreisen Wiens vorzustellen. Aber nicht allein auf Aquarelle, die der Ausstellung ihren Namen gegeben, beschränkt sich die diesmalige Kunstschau, sie vereinigt in ihrem Rahmen auch Tempera, Pastell, Radierungen und Zeichnungen, selbst die Kleinplastik hat bei ihr freundliche Unterkunft gefunden. Was aber bei allen neueren Ausstellungen der Wiener Künstlerschaft unerfreulich auffällt, ist die Vernachlässigung der »religiösen« Kunst, die angesichts ihrer Bedeutung bedauerlicherweise viel zu sehr beiseite geschoben wird. Diesmal ist es A. D. Goltz ganz allein, der das religiöse Motiv zur Geltung bringt. In sechs stimmungsvollen Bildern — eine Aquarellenfolge — bringt der Künstler ein Stück Marienleben, mit vieler Feinheit illustriert.

Unter den der kriegerischen Atmosphäre entrückten ausgestellten Schöpfungen, welchen wir zuerst unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen, ist manches sehr Beachtenswertes zu verzeichnen. Besonders Landschaft und Genre herrschen, wie auch sonst meist, hier vor. Hugo Darnauts Nachmittagssonne sowie sein farbensattes Wienerwaldbild bestechen durch ihr leuchtendes

Kolorit und den Stimmungsgehalt, der aus ihnen spricht. Karl Duxa bringt wertvolle westfälische Interieurs, Karpellus einen fröhlichen Almenrausch, Hugo Charlemont ein Stilleben, Rothaug neben einer Dryade einen kraftvollen Bergfrühling, Kinzel ein Idyll aus alten Tagen. Etwas sehr Feines stellt Kasparides in seinem Bild ›Reif‹ aus, dessen vielseitige Vorzüge sich auch in seinem zweiten Bild ›Spätabend am See‹ offensichtlich geltend machen. Ranzoni bringt vorzüglich gemalte Guaschen: ›Marienkirche in Budweis‹ und ›Regensburg‹ und ›Ulm‹, Tomec solche aus der rebenumkränzten Wachau, welch letztere für unsere heimischen Künstler ein unerschöpflicher Quell bleibt; Hlavacek führt uns in einer der prächtigen Gärten in Döbling, Maria Egners mit ›Arabba‹in die Bergwelt der Dolomitenstraße, Julius von Blaas zeigt eine realistisch gemalte Schotterfuhr mit einem feinen landschaftlichen Hintergrund. Des weiteren sieht man von Max Suppantschitsch ein Aquarell Osterstimmung, von Leitner ein paar Temperabilder aus der Türmitzer Gegend ›Das stille Tal‹ und ›Der Hohlweg‹, von Grill gleichfalls eine Ansicht von Regensburg und von Wilt einen Herbstflor aus dem Mirabellgarten in Salzburg. Prachtvoll ist das Tempera-Gemälde ›Tauernpaß‹ von Anton Kaiser, einem unserer besten Radierer. Ed. Zetterle, der getreueste Pfleger der Aquarelltechnik, glänzt mit einigen landschaftlichen Motiven, außerdem durch ein Blumenstück ›Spätherbst‹. Karl Pippichs Alter Schloßhof in Eppan bei Bozen löst eine gute dekorative Wirkung aus. Mit ehrlich gemalten, gut beobachteten Genrebildern tun sich hervor: Delitz mit seinen ›Russischen Bäuerinnen‹, Germela mit ›Leuten von Zeeland‹, Onken mit den Bildern von Abbazia und vom Gardasee, Liesel Kingel mit dem Verlassenen Garten, Therese Schachner mit einem Angbacher (Wachauer) Motiv, Fischer-Köystrand mit seinem prahlerisch-prunkenden ›Landsknecht‹ wie mit ›Serenissimus und die Höckerin‹, Ferdinand Brunner mit seinem ›Einsamen Dörfchen›. Eine starke koloristische Wirkung erzielt auch Ameseder mit seinem Klosterhof, der auch durch seine Architektur angenehm fesselt. Die Architektur an sich ist in der gegenwärtigen Ausstellung nicht übermäßig zahlreich, aber durchweg mit guten Arbeiten vertreten. Aus dem mehrfach vorhandenen Mittelwert ragen hervor: Graners Wiener Studien, von diesen wieder der alte Wiener Universitätsplatz, von Straka einige Alt-Wiener Höfe, von Johanna Kaserer ein hübscher Blick über alte Dächer in Struden. Kanopa ist nach Bayern gegangen und überrascht uns mit dem Augsburger Rathausplatz. Bei den Porträts treten Klemens von Pausinger und Rauchinger mit einigen sehr bemerkenswerten Pastells hervor, auch Viktor Scharfs weibliche Bildnisstudie in Kohle, Hessl's Studienkopf sowie die Porträtzeichnungen von Windhager, Stössel, Granitsch, Curry, Grill, die Miniaturen von Annie Zarkowitsch, die Pastellstudie Michaleks, Kanopás Frauenbildnis und die Aquarellbildnisse Ludwig Kochs, letztere meist Porträts hoher militärischer Würdenträger, sind tüchtige Leistungen.

Von den Radierern haben sich Thuma, Raimund Wolf und Stössel, alle alte Bekannte, eingefunden; zu diesen tritt diesmal noch ein Neuling, Stephan Eggeler, hinzu, der sich mit seinen ›Vagabunden‹, zwei Schabkunstblättern, und einem Selbstporträt vorteilhaft einführt. Die vorzüglichen Zeichnungen Veiths aus seinen Skizzenbüchern sollen noch besonders hervorgehoben sein.

Unter den mannigfachen Darbietungen der dem gegenwärtigen Weltkriege entnommenen Motive ist es I. N. Geller, der durch hohe malerische Qualität seiner Arbeiten auffällt. Es sind etwa zwei Dutzend mit farbiger Kreide gehöhte Federzeichnungen, von denen die beiden Studien ›Eine von den Russen verwüstete Stadt‹ und eine ›Zerstörte Kirche‹ aus der Gegend von Lublin, sich durch Stimmungsgehalt und Größe der Auffassung auszeichnen. Gsurs Feldmesse der Deutschmeister könnte nicht würdiger zur Darstellung gebracht werden. Karlinskys Bilder vom Korps Hoffmann, Adolf Schwarz, das Auslaufen der Eskader aus Pola, Karl Pippichs kolorierte Zeichnungen — insbesondere sein Trainlager bei Mondschein —, die interessanten Schilderungen Fahringers, die von Stacheldraht durchzogenen Gebirgsmassiven von Prinz, Hans Larwins marschierende drei Soldaten, die charakteristischen Typen von John Quincy Adams, Schuster, Klein und anderen sind durchwegs bemerkenswerte Leistungen aus den großen Geschehnissen des Ringens der Völker.

Wie schon eingangs dieser Zeilen erwähnt, ist auch die Kleinplastik lobenswert vertreten. Die Großplastik fehlt, da zur Zeit für diese keine Aufträge vorhanden sind. Der Hauptauftraggeber, der Staat, hat jetzt für statuarische Werke kein Geld übrig. Unter den Kleinplastikern sind es C. M. Schwerdtner, der Urheber des so volkstümlich gewordenen Schwarz-Gelben Kreuzes, mit drei kleinen fein durchgearbeiteten Bronzen: ›Berittener Tiroler Landesschütze auf Wache‹, der Handgranatenwerfer und die ›Schleichpatrouille‹, Zeleznys Held, Perls Löwengruppe, Cancianis ausdrucksvoller Arbeiter, Lewandowskis Porträt-Relief des Grafen Dzieduszycki und die Bronze-Medaille ›Auf dem Felde der Ehre‹, die auf der Reversseite das Bild der Madonna von Czenstochau trägt ferner Endstorfers Kinderköpfchen, die sich anspruchslos, aber mit Geschmack der Ausstellung eingefügt haben.

Im Kunstsalon Wawra hat der ›Dürerbund‹ diesmal seine Kunstschau veranstaltet, die sehr gewählt ist und neben einer Kollektivausstellung des im Felde weilenden Oberleutnants Hayd, im ganzen ungefähr 150 Nummern umfassen dürfte. Viele dieser Objekte hätten gewiß auch die Jury der älteren Künstlervereinigungen befriedigt und würden zweifellos Zierden jeder größeren Ausstellung sein, so z. B. die mit hohem Verständnis und bedeutendem Können geschaffenen Flottenbilder von Frhr. von Ehrmanns. Zwei ausgezeichnete Bilder bringt Hans Grötzinger, ein Interieur ›In meinem Heim‹ und ›Die Kirche im Erdberg‹. Besonders interessant sind die Aquarelle von Fritz Lach. Die ›Kartoffelernte‹, auch im figürlichen Teil wertvoll, wird viel beachtet, doch sind die landschaftlich-architektonischen Stoffe von dem Künstler bevorzugt. Für das Bild ›Die Kartoffelernte‹ erhielt Fritz Lach den Preis der Stadt Wien. Gute Raumverteilung und großzügige Behandlung sind den Bildern von Erich Lamm eigen. Hans Schachingers Kirchgang zeigt ein lebhaft feines Kolorit, Karl Lorenz Sonnige Mühle in Mergenstetten besitzt neben großem Stimmungsgehalt viele technische Vorzüge. Von mehreren Bildern Drahs ragt eine Partie bei Tulle ausdrucksvoll hervor; auch August Aichberger und Ernst Stifler lassen einige recht hübsche landschaftliche Motive in gewandter Ausführung und durchweg poesievoll gedacht in der Ausstellung sehen. Als feinfühliger Künstler aus der Rumpler Schule gibt Paul Hansa einige Werke von zarter Technik und schlichter Einfachheit. Weitere beachtenswerte Arbeiten finden sich noch von Alfred Wesemann, Franz Schütz, Alexander Scherba, Leop. Widlizka, Anton Fikulka, Josef Rausnitz, Karl Probst, Theodor von Lindenau, Elsa Schwarz, R. Kiemer, Emma Löwenstamm und F. Körberl. Mit den frischen Karikaturen unseres heimatlichen Hans Kaplan sei nunmehr der Bericht über die gegenwärtige Ausstellung des Dürerbundes beendet.

Gänzlich unter dem Zeichen der Jurylosigkeit steht die Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen. Wenn in den früheren Ausstellungen dieser Vereinigung sich manches Revolutionäre und Hypermodernisierende etwas übermäßig breit gemacht hatte, so ist diesmal eine Wandlung zum Besseren eingetreten. Natürlich sind es Genre und Landschaft, die das Ganze beherrschen, aber auch an hübschen und fleißig gemalten Porträtstudien ist kein Mangel. Maria Frimbergers Himmelpfortslegende, Jsa Jechls Wiener Typen, Anka von Löwenthals Hannakin, auch Olga von Wisinger ist mit einer prächtigen Herbstlandschaft vertreten, Maria Egner mit Truthähnen aus dem Odenwald, Frau Neumann-Pisling und Dora Kiefel mit feinen Stilleben, ferner Agate Adler, Baronin Kraus, Ella Rother und manche andere, die wegen Mangel eines Katalogs zu schwer festzustellen sind, haben manches Gute gebracht. An »Zeichnungen« ist viel des Trefflichen zu sehen. Von Frau von Murad-Michalkowska: Die Kanzel der Stephanskirche und der Andromeda-Brunnen Raphael Donners. Bei den Porträts bringt Josefine Swoboda eine ganze Kollektion Miniaturbildnisse und Studienköpfe. Minna Löbel hat ein Frauenbildnis in ganzer Figur ausgestellt, Marianne Hausmann ein Porträt von Professor Grünhut, Theresa von Mor eine hübsche farbige Zeichnung. Mit Bildnisstudien stellten sich auch noch Angela Adler und Frau Baronin Brand-Krieghammer ein. Über Erwarten zahlreich und gut ist die Radierung vertreten durch eine Reihe Blätter. Die Skizzen aus Paris und London von Tanna Hörnes-Kasimir verraten eine glückliche Hand, aber auch die Blätter von Maria Adler, Fanni Faber, Magda von Lerch, Ada Schweinburg, Mariska Augustin, Blanke Glossy und Mitzi Merbach sind lobenswert. Mit originellen Holzschnitten hat sich Ella Tornquist — ein starkes Talent — eingefunden. Die Plastik wird hauptsächlich durch Josefine Christen, Johanna Meier-Michl und M. von Horsetzky vertreten, in kleineren keramischen Kunstwerken durch Frau Schwartz-Lehmann, Sitte, Neuwirth und John. In der modernen Abteilung sind die Radierungen von Helene von Kulczyczka, »Aus der Geschichte eines unglücklichen Volkes«, die in Käthe Kollwitz ihr unverkennbares Vorbild haben, zu nennen, von Henriette Goldenberg das Triptychon Aschenbrödel, von Elsa Oltjen-Kasimir ein Strandbild, von Johanna Freund eine Studie; auch Frau Luise Fraenkel-Hahns Blumenvase zählt mit zu den besten Leistungen. Ihre individuell ausgeprägte Richtung oder Stellung zeigen die Symbolistin Pecival-Chalupek, die ihre hohe dekorative Begabung zeigende Carola Nahovska, ferner Frau Edith von Krafft-Granström und Minna Podhajska. Auch Spitzen, Stickereien und Handarbeiten verschiedenster Art schließt diese über Erwarten reichhaltige Ausstellung ein, doch würde es selbstverständlich zu weit führen, auch hierüber zu berichten.

Mit der neuesten Bilder-Auktion im »Dorotheum« wollen wir unseren Kunstbrief aus der Kaiserstadt an der Donau beschließen. Nach nahezu anderthalbjähriger Kriegsdauer wagte man es zum ersten Male wieder, eine größere Versteigerung von Gemälden zu veranstalten, doch war man über ihren pekuniären Erfolg sehr im Zweifel. Und nun geschah das Unerwartete. Am Schlusse der Auktion waren für nicht weniger als 350000 Kronen Gemälde verkauft, ein Ertrag, der selbst in Friedenszeiten nicht häufig erreicht wurde. In der Hauptsache war es der künstlerische Nachlaß des verstorbenen Direktors der Länderbank, Palmer, dem man noch eine Anzahl weiterer Bilder angliederte. Richard Riedl

---

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Alte Wandbilder. — Die Wiederauffindung älterer Wandmalereien ist seit etlicher Zeit an der Tagesordnung. Sehr oft stellt sich dabei heraus, daß die mit beträchtlichem Aufwande von Mühe und Kosten der Vergessenheit entrissenen Reste besser hätten unentdeckt bleiben dürfen; nur bisweilen zeigen sie sich als Denkmäler höheren Wertes. Dies letztere darf man bis zu einem gewissen Grade auch von zwei Wandmalerei-Fragmenten anerkennen, die ein Zufall bei den im Jahre 1912 in der alten Augustinerkirche zu München in Gange befindlichen Arbeiten bekannt werden ließ. Sie fanden sich bei der Eröffnung eines seit 1803 vermauert gewesenen kleinen Raumes, und zwar nicht, wie sonst so häufig, unter einer Tünche, sondern wohlerhalten — wenn man diesen Ausdruck gegenüber dem Umstande gebrauchen darf, daß die eine Figur zu Hälfte vernichtet ist. Ich will nur sagen, daß die Malereireste sich in ihrer völligen farbigen Frische erhalten haben. Der Raum enthält einige Stufen einer Wendeltreppe, die in alter Zeit zur Orgelempore und zum Dachspeicher emporführte und später außer Gebrauch gesetzt worden ist. Dieser Raum bildet im Grundrisse ein Quadrat von 1,60 m und ist annähernd 2½ m hoch. Innerhalb dieses Raumes (er liegt im ersten Geschosse des Polizeigebäudes in den jetzigen Büros des Münchener Adreßbuchamtes und ist nur mittelst einer Leiter zugänglich) sieht man an zwei Wänden je eine Malerei. Die Zeit ihrer Entstehung ist auf der einen angegeben: 1494; die beiden 4 sind schon in heutiger Form, nicht mehr in der gotischen (als halbe 8) geschrieben. Beide Malereien stammen ersichtlich aus derselben Zeit und von derselben Hand. Leider hat später ein Wändebekritzler seinen Namen, einen Schnörkel und die Jahreszahl 1650 mit einem spitzen Instrument in die eine Wand eingeschrieben; so ist der Irrtum erregt worden, dies sei die Entstehungszeit des nicht datierten Bildes und jener Unnütze gar dessen Maler. Vielleicht war er es auch, der mit einer Kerze ein schwarzes Kreuz auf das Bild geräuchert hat. Die datierte Malerei zeigt den kreuztragenden Heiland, die nicht datierte das Schweißtuch der hl. Veronika. Die erstere Gestalt schreitet nach (vom Beschauer) links, also stiegenabwärts. Die Figur ist Profil, das ausdrucksvolle Gesicht ist nach vorn gerichtet. Leider ist die vordere Mitte der Figur zerstört, von dem herabhängenden linken Arm sieht man nur etwas mehr als die breite, mit Blut besprenkelte Hand. Das Schweißtuch ist (abgesehen von der Anräucherung) tadellos erhalten. Das Tuch ist weiß, die Falten und Schatten sind mit grünlicher Farbe ausgeführt. Der Kopf ist von einem in drei Strahlen verlaufenden roten Nimbus umgeben. Die Strahlen zeigen die Form gotischer Lilien. Da für den senkrecht aufsteigenden Strahl auf dem Tuche nicht mehr Platz genug war, so geht er einfach ein Stück weit darüber hinaus. Das ganz von vorn gesehene Antlitz zeigt kräftige gesunde Farbe (so auch beim Kreuzträger, während dessen Hand leichenfarbig ist), derbe Form, etwas schwere Augendeckel. Der Blick geht abwärts mit leichter Wendung nach rechts. Sehr sorgfältig ist die Malerei des dunkeln, herunterhängenden, leicht lockigen Haares. Der Ausdruck des Antlitzes ist voll Schwermut. Blutige Tropfen fallen von ihm hernieder. — Beide Malereien sind als Werke eines nicht eben bedeutenden Malers anzusehen, aber als die eines solchen, der unter dem Einflusse guter Schultradition stand. Die Münchener Art jener Zeit ist in Form und Farbe unverkennbar. — Was der Anlaß gewesen ist, das enge Gehäuse dieser Wendelstiege also zu schmücken, ist nicht mehr erkennbar, übrigens auch nebensächlich. Dagegen bleibt bei der

fragmentarischen Art dieser Malereien die Frage zu erwägen, ob nicht, was mir wahrscheinlich vorkommt, sie zwei Teile einer ganzen Reihe von Passionsbildern gewesen sind. Diese würde, der Gehrichtung des kreuztragenden Christus entsprechend, von oben nach unten verlaufen sein. Etwas Entscheidendes läßt sich aber über alle diese Dinge nicht sagen. Doering

Die unter dem Protektorat Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Sachsen stehende Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler (Maler, Bildhauer, Architekten, Kunstgewerbler, Zeichner, Kupferstecher usw.) mit dem Sitze in Weimar hat soeben den Bericht für das 22. Geschäftsjahr erscheinen lassen. Bei der Anstalt haben sich die Folgen des Krieges nur in einem gegenüber früheren Jahren wesentlich geringeren Zugang an Mitgliedern und in einer Erhöhung der Beitragsrückstände fühlbar gemacht, Wirkungen, die nur vorübergehend und daher bedeutungslos sind. Das mündelsicher angelegte Vermögen der Anstalt beträgt 1 499 957,02 M. Außerdem besitzen die Ortsverbände ein eigenes Vermögen von 106 865,59 M., dessen Zinsertrag die Beitragszahlung ihrer Mitglieder erleichtern soll. An 89 Rentner wurden im verflossenen Jahre 23 932,07 M. ausbezahlt. Jeder Rentner erhält neben den durch die Beitragsleistung selbst erworbenen, versicherungstechnisch berechneten Renten einen Zuschuß, der gegenwärtig 80 M. jährlich beträgt und $27^{1}/_{2}$% der gesamten Renten ausmacht. Außerdem werden den in Not geratenen Mitgliedern aus einer besonderen Hilfskasse sowie aus den Erträgen verschiedener Stiftungen Beihilfen gewährt. Die Ortsverbandsvorstände in den Städten Berlin, Darmstadt, Dessau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Königsberg i. P., Leipzig, München, Nürnberg, Posen, Stuttgart und Weimar geben bereitwilligst nähere Auskunft über die Bestimmungen der Satzung. Auch durch die Geschäftsstelle in Weimar wird der Jahresbericht und die Satzung auf Wunsch kostenlos zugesandt und jede gewünschte Auskunft erteilt.

Eine Ausstellung über Friedhofskunst und Kriegerehrung veranstaltet der Westfälische Heimatbund Anfang Juli im Kreuzgang des Domes zu Münster. In dieser Ausstellung, über die der Kommandierende General des Stellvertretenden Generalkommandos des VII. Armeekorps, Exzellenz Freiherr von Gayl, und der Oberpräsident der Provinz Westfalen, Se. Durchlaucht Dr. Carl Prinz zu Ratibor und Corvey, das Protektorat übernommen haben, sollen neben vorbildlichen alten Schöpfungen auf dem Gebiete der Friedhofkunst und Kriegerehrung vornehmlich auch neuere ausgeführte Arbeiten und Planungen von Ehrenfriedhöfen und Einzelgräbern aus der Provinz Westfalen, dem Fürstentum Lippe-Detmold und dem Osnabrücker Land gezeigt werden. Es ist in Aussicht genommen, die besten der eingelieferten Arbeiten im Modell herstellen zu lassen. Die Ausstellung wird später auch in andere Städte der genannten Landesteile wandern.

Die Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast. Die Ausstellung wird am 1. Juli eröffnet. Seine Majestät der König und Ihre Majestät die Königin haben Ihr Erscheinen dabei zugesagt. Nachdem die Vorarbeiten in der Hauptsache beendet sind, läßt sich nunmehr ein Überblick über die Gestaltung der Ausstellung gewinnen und es ist zu erwarten, daß dieselbe hinter denen der letzten Friedensjahre nicht zurückbleibe, sondern daß sie vielmehr durch ihre Reichhaltigkeit und die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Eindrücke das Interesse der Besucher in erhöhtem Maße in Anspruch nehmen werde. Dafür dürften schon mehrere wertvolle, eigens erbetene Kollektionen bürgen, aus deren Anzahl das graphische Kriegswerk Dettmanns sowie eine gewählte Sammlung des bekannten Landschafters Hagemeister besonders hervorzuheben sind. Unter den Münchener Kollektionen ist eine dem Andenken des früheren Präsidenten v. Petersen gewidmet. Die Teilnahme der Luitpold-Gruppe, der Bayern, des Bundes und der sonst auch vertretenen künstlerischen Fachverbände ist ebenfalls gesichert, so daß diese Jahresausstellung trotz der Kriegszeit das gewohnte Bild, aber in einer vielfach nach neuen künstlerischen Gesichtspunkten getroffenen Anordnung, zeigen wird.

Die Galerie Eduard Schulte eröffnete am 10. Juni ihre neue Ausstellung mit einer Sonderausstellung von 60 Werken des Aussteller-Verbandes Münchener Künstler. Gleichzeitig sind neu ausgestellt: Anselm Feuerbach »Versuchung des heiligen Antonius«, Prof. Dr. Hans Thoma »Wiesenbächlein«, Kriegsbilder »Vor Verdun« von Martin Frost-Lichterfelde, Hochgebirgslandschaften von Carl Reiser-München, Innenräume und Städtebilder von Julius Schrag-München, Landschaften von Hans Strohbach-Dresden und Marinebilder von Albert Wenk-München.

Die Universität Würzburg sendete ihren Studenten heuer einen schönen und erhebenden Ostergruß: auf feinem Karton zwei Dichtungen und drei Bilder, letztere von Heinz Schiestl.

Ein neuer Traghimmel nach einem Entwurf von Prof. A. Müller wurde von der Stickerei M. Auer für Pfaffing bei Wasserburg (Oberbayern) ausgeführt.

Professor Kaspar Schleibner vollendete ein Familien-Votivbild für den im vorigen Herbst verstorbenen Reichsarchivdirektor Geheimrat von Baumann. Das Gemälde schmückt das St. Primuskirchlein in Bad Adelholzen (Oberbay.), wo Dr. von Baumann begraben liegt.

Professor Hermann Schneider, der künstlerische Schriftleiter der »Fliegenden Blätter«, feierte am 15. Juni sein 70. Wiegenfest. Ehe Schneiders Wirksamkeit die Schriftleitung restlos ausfüllte, war er selbst als ausübender Künstler tätig. Die gute Schule eines Dyk an der Kunstgewerbeschule in München, Moritz von Schwinds und (seit 1866) Pilotys an der Akademie der bildenden Künste spricht aus jenen Bildern, wie sie bis vor 20 Jahren von der Kritik und dem kaufkräftigen Publikum wohlgefällig aufgenommen, entstanden. Bis vor kurzem hielt man dafür, über die Piloty-Schule zur Tagesordnung übergehen zu können. Bei der jetzigen Selbstbesinnung und der einsetzenden Berechtigungsanerkennung des Gegenstandes in der Kunst erinnert man sich der Piloty-Schüler und ihrer Werke mit freudigem Genuß. Auch Schneider schuf nach der Rückkehr von der italienischen Studienreise in jenem Geist, der einst (mit Wirkungen auf den heutigen Tag) eine große Künstlerschaft beseelte: Historienbilder großen Stils, Kostümbilder, Szenen aus der Antike. Bei allen diesen Werken, die in ihrer Gesamtheit aufzuführen zu weit ginge, fällt neben der straffen Komposition, der erreichten Stimmungskraft die ausgezeichnete Zeichnungsgabe auf, die der Sohn des Mitbegründers der »Fliegenden« Gelegenheit hatte in deren Dienst zu stellen. Die Verdienste, die sich Hermann Schneider seit über 20 Jahren in der Leitung des deutschen Witzblattes von internationalem Ruf erwarb, beruhen einmal in dessen Gediegenheit hinsichtlich des künstlerischen wie inhaltlichen Ausdrucks. Das gute Alte zulassen und dem Modernen, soweit das Berechtigungsdasein aus ihm spricht,

nicht die Tore verschließen, scheint der erste Grundsatz seiner Leitung in langen, meinungswechselnden Jahren gewesen zu sein. Schneider eignet noch ein zweites Verdienst, auf das in der jetzigen Zeit hingewiesen werden muß! Die »Fliegenden Blätter« sind das einzige größere deutsche Witzblatt künstlerischen Stils, das sein eigenes Volk nicht verspottend, den Feinden Deutschlands in diesem Weltkrieg keinen Stoff zum höhnenden Gelächter bot!

Ein neugotischer Schnitzaltar. Realistik und eine auf die farbige Wirkung gotischer Kirchen berechnete Farbenfreudigkeit sind es, die gemeinsam mit ein oder zwei Flügelpaaren den Charakter der gotischen holzgeschnitzten Flügelaltäre ausmachen, wie sie um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Deutschland heimisch wurden, um dann gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine dominierende Beherrschung im Raumbild der Kirchen einzunehmen. Ohne sich von sklavischer Nachahmung leiten zu lassen, drang Professor Thomas Buscher (München) in diesen Geist der Spätgotik und Frührenaissance ein mit seinem neuesten Werk, das für die Stadtpfarrkirche St. Martin zu Tauberbischofsheim in Baden bestimmt, in der letzten Maiwoche zur Besichtigung ausgestellt war.

Der Altar mit zwei Flügelpaaren hat seinen Mittelpunkt im Mittelschrein, in dem Holzschnittfiguren aufgestellt bezw. Hochreliefs auf den Flügeln angebracht sind. Die Mitte nimmt die Vollfigur des auf dem Sessel sitzenden Kirchenpatrons in Lebensgröße ein. Neben dem hl. Martin stehen ebenfalls in Rundplastik die hl. Lioba, die Gründerin der Stadt Tauberbischofsheim, und der hl. Sebastian, der Schutzheilige der Stadt. Die beiden äußeren Flügel erzählen ebenso wie die inneren von dem Leben des römischen Kriegers und späteren Bischofs. Auf den erstgenannten Flügeln ist dargestellt, wie der Soldat zur Spätherbstzeit mit einem nackten Armen seinen Mantel teilt. Es ist nicht Amiens, vor dessen Toren sich die Begebenheit abspielte, sondern Homburg, der von dem Bestimmungsort des Altars nur zwei Stunden entfernte Heimatort des Künstlers. Eine Äußerlichkeit, die uns einen Fingerzeig gibt, wie sehr und warum der Meister mit inniger Liebe an seinem Werke hing, das eine kleine Lebensarbeit repräsentiert sowohl in der künstlerischen Durchbildung des Gedankens als der Ausführung bis ins kleinste Detail. Die liebevolle Hinneigung zum Gegenstand spricht auch aus dem rechten äußeren Flügel mit der Darstellung der Heilung eines Kindes durch den heiligen Bischof, zu dem die Großmutter in der Gestalt der Künstler-Mutter in der um die Heilung ihres Enkelkindes bangenden Besorgnis emporblickt. Der Realismus, der sich in dem herben Antlitz der alten Frau ausdrückt, hat sein Gegenstück in den zwei inneren Flügeln mit der Darstellung der Klostergründung und des Beistandes, den der Heilige als Bischof dem hl. Liborius in der Sterbestunde leistete. Die Personen, vor allem der Lector und der sich vordrängende Kirchendiener, die hier zur Füllung dienen, sind keine herkömmlichen wesenlosen Personen, sondern Typen, die uns an die Schaffensart der Alten erinnern, die solange suchten, bis sie das ihnen am geeignetsten erschienene Modell gefunden.

Noch mehr offenbart sich die Charakterisierungsgabe Buschers in den vier Brustbildern der Evangelisten an der Predella über dem Altartisch. Diese ausgeprägten klaren Männerköpfe wirken auch ohne jeden süßlichen Heiligencharakter überzeugend als Verkünder des Gotteswortes. Daß der Künstler sich selbst als hl. Lukas verewigte, zeugt davon, wie er sich in den Sinn und Gebrauch der alten Meister einlebte.

Wenn uns der Schrein mit seinen Flügeln als der Mittelpunkt für die Modellierungsgabe des menschlichen Körpers gilt, so steigert sich die Kunst bis zur Meisterschaft in dem Tabernakel. Als wichtigstes Ausdrucksmittel diente dem Künstler hier wie in dem Aufbau mit der Kreuzigungsgruppe das duchbrochene Rankenmotiv. Den Tabernakelbaldachin bilden Rebenstöcke, zwischen denen Engel hindurchblicken und zur Anbetung des Allerheiligsten in ungezwungener Art auffordern. Das vorzüglich aus einem Stück geschnittene Werk beleben Vögel, die auf den Blättern sitzen oder an den Beeren picken. Luftig und leicht wie der Baldachin ist der durch ein kräftiges Gesims getrennte, sich allmählich in die Fialen verjüngende Aufbau mit der Kreuzigungsgruppe in der Mitte. Blätter, Blüten und Früchte wechseln bunt miteinander ab, kein Ornament wiederholt sich. Zu der Kreuzigungsgruppe leiten in den Tagen der stillen Woche, in denen der Altar geschlossen wird, gedanklich die dann sichtbaren, seitlich angebrachten Randfiguren der Heiligen Ludwig und Veronika über.

Alles ist gedanklich fein durchdacht, in der Ausführung klug abgemessen und erwogen, so daß ein Monumentalwerk mit einzigartiger Gesamt- und Einzelwirkung zustande kam, zu dem sich seit langem kein Künstler mehr die Zeit in dieser ausführlichen Vollendung nahm.

W. Zils-München

BÜCHERSCHAU

Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung von Paul Brandt. 272 S. 8°. Mit 414 Abbildungen und einer farbigen Tafel. Verlag Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig. 1911. Preis geb. M. 5.—.

Dieses Buch verdient unter den vielen Führern zur Kunst einen hervorragenden Platz. Zur Begründung bedarf es wohl nur der Bemerkung, daß der Verfasser sich in geschickter Weise die Methode Heinrich Wölfflins zunutze macht. Im besonderen ist das Buch so angeordnet, daß auf zwei gegenüberliegenden Seiten zwei oder mehr Abbildungen von Werken der Architektur, der Plastik oder der Malerei zusammengestellt sind, welche ihrem Gegenstande oder ihrer formalen Behandlung nach Vergleichspunkte bieten. An Hand solcher ausgezeichnet reproduzierter Werke und des darunter stehenden, jedesmal in sich abgeschlossenen Textes wird der Leser durch die Geschichte der Kunst, angefangen vom Hünengrab und der ägyptischen Grabmalkunst bis zur Kunst der neuesten Zeit geführt unter Berücksichtigung sowohl historischer Entwicklungen wie vor allem des künstlerischen Gehaltes. So erfüllt das Buch sein im Titel »Sehen und Erkennen« gegebenes Versprechen in ausgezeichneter Weise und weckt dazu noch ein gutes Empfinden für die Kunstformen. Der Preis ist in Anbetracht des Gebotenen und der sehr guten Ausstattung auffallend billig zu nennen. Der Wert des Buches wird nicht herabgemindert, wenn z. B. S. 148 von den Mönchen, welche an der Leiche des hl. Franz von Assisi das Libera singen, gesagt wird, daß sie die Totenmesse zelebrieren, oder wenn es S. 187 heißt, daß die mittelalterliche Kirche die Evangelistensymbole entwickelt habe, die in Wirklichkeit aber schon in der altchristlichen Kunst voll ausgeprägt sind. Vgl. z. B. das Mosaik am Triumphbogen von S. Apollinare in Classe in Ravenna und zahlreiche andere Darstellungen bis hinauf ins 4. Jahrhundert.

Dr. A. Huppertz, Köln

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



DIE · CHRISTLICHE · KUNST

FRITZ KUNZ

XII. JAHRGANG

1. AUGUST 1916

HEFT 11

OKT. 1915 — SEPT. 1916

PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—

EINZELHEFTE LT. LISTE

INHALT:

MONATSCHRIFT · FÜR · ALLE · GEBIETE · D · CHRISTLICHEN KUNST · DER · KUNSTWISSENSCHAFT · SOWIE · FÜR · DAS GESAMTE · KUNSTLEBEN · IN · VERBINDUNG · MIT · D · DEUTSCHEN · GESELLSCHAFT FÜR · CHRISTLICHE · KUNST · HERAUSGEGEBEN · VON · D · GESELLSCHAFT · FÜR · CHRISTL · KUNST GMBH MÜNCHEN





Artifex Guestf. Galerie 3154 GES. F. CHR. K., MCHN.

GLORIA IN EXCELSIS DEO, ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS



G. SCHREINER HAUPT CHRISTI

Detail. Vgl. Abb. S. 304

BILDHAUER GEORG SCHREINER

(Hierzu die Abbildungen S. 289—309)

Der Deutsche Kaiser hat für den Altar der prächtigen neuen Kirche seines bekannten westpreußischen Besitzes Cadinen einen reich geschnitzten dreiteiligen Aufsatz anfertigen lassen, und dieser Auftrag ist dem Regensburger Bildhauer Georg Schreiner zuteil geworden.

Schreiner wurde 1871 zu Regensburg geboren. Er lernte 3 Jahre lang bei Prof. Ruemann in München und arbeitete dann zum Teil selbständig, bis er sich 1907 endgültig in seiner Geburtsstadt niederließ. Zwei Arbeiten von ihm, eine Holzstatue der hl. Barbara und eine der hl. Katharina, beide zu dem Hochaltare der katholischen Kirche zu Teisnach gehörig, entstanden im Jahre 1900 und sind in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1903 abgebildet (Abb. S. 290). Es sind Figuren von selbständiger Erfassung, kräftig und schön in Umriß und Durchführung; die deutsche Kunst der Renaissance macht sich als Vorbild fühlbar, ohne daß Eigenartigkeit und Neuheit darunter verloren gingen. Im Jahre darnach schuf Schreiner eine Pietà für S. Eminenz den Kardinal Grafen Schönborn in Prag. Die Gruppe zeigt gute Geschlossenheit, die bei solchen Werken oft störende Härte, mit welcher die Linien der beiden Gestalten sich durchschneiden, ist mit Glück vermieden, der Christusakt gut beobachtet und durchgearbeitet; die Charakterisierung atmet Feierlichkeit bei überzeugender Lebenswahrheit (Abb. S. 291). Die größte Arbeit aus Schreiners früherer Zeit ist der geschnitzte Hochaltar der katholischen Pfarrkirche zu Braunau (Abb. S. 292). Für dieses Werk ist die Idee bereits viel älter; sie stammt nicht von Schreiner, sondern von dem Dombaumeister Heinrich Freiherrn von Schmidt, der sie 1865 gefaßt hat. Der in den reichen Formen der ausgehenden Gotik gehaltene Altaraufsatz trat an die Stelle eines vor Schreiners Zeiten bereits beseitigten Barockaltars. Man sieht ein zweiflügeliges Werk: im Mittelschreine rechts und links vom Thronus die unter reichen Baldachinen stehenden Figuren des hl. Petrus und





GEORG SCHREINER, DIE HL. BARBARA UND KATHARINA

Am Hochaltar in der Kirche zu Teisnach. Holz. — Text S. 289

Paulus, in den Flügeln je zwei in Reliet gegebene Szenen aus dem Leben des hl. Stephanus. Die Gestalt dieses letzteren und die von zwei weiblichen Heiligen stehen, rund gearbeitet, auch in der reichen Bekrönung des Altares. Das Ganze bot dem Künstler Gelegenheit, besonders auch das Talent zu beweisen, das er für die Erfindung und wirkungsreiche Ausführung des Ornamentes besitzt. Man sieht dabei, wie er sich mit Verständnis in die Denkart der alten deutschen Gotiker eingelebt hat.

Seit der Zeit seiner äußeren Selbständigkeit hat Schreiner eine stattliche Zahl bedeutender Arbeiten geliefert, von denen hier nur einige erwähnt werden können. 1907 schuf er ein mit einer schönen Engelfigur geschmücktes Grabdenkmal für den Friedhof von Reinhausen. Eine Probe seiner Fähigkeit zur Herstellung älterer Kunstwerke legte er 1908 beim Hochaltar zu Stadtkemnath ab. Dasselbe Jahr brachte die Ausstattung der Josephskirche zu Königshütte (Abb. S. 299). Der 1909 enstandene Aufsatz des Hochaltares zu Antonienhütte (Oberschlesien) ist wieder ein nach spätgotischen Vorbildern entworfenes reich geschnitztes Triptychon (Abb. S. 293). Die Mitte enthält eucharistische Szenen, in den Flügeln sieht man je zwei Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Laurentius. Bemerkenswert ist namentlich die Lösung der bei solchen gotischen Altären nicht geringen Schwie-



GEORG SCHREINER PIETÀ
Im Besitze Sr. Eminenz des Kardinals Schönborn in Prag. — Text S. 289

rigkeit, Tabernakel und Thronus künstlerisch befriedigend unterzubringen. Schreiner hat dies in einer Weise versucht, der man nicht bestreiten kann, daß sie neuartig und zugleich im Sinne der alten Kunst gelegen ist. Er teilte nämlich den Mittelschrein in zwei vertikal getrennte Hälften, ebenso die Predella und schob dazwischen ein prachtvoll geschnitztes Sakramentshäuschen ein. Mit dem Sockel, dem Tabernakel, steht es auf den Leuchterstufen, darüber folgt der von zwei Statuetten flankierte Thronus, der die Form einer gotischen Kirchenapsis hat, im oberen Geschosse sieht man die Halbfigur des segnenden Gottvaters; endlich erhebt sich der zierliche, klar durchbrochene Turm über die Oberkante des ganzen Altaraufbaus. Und da nun das Sakramentsgehäuse auch noch vor den lediglich bildlichen Teilen des Aufbaus hervortritt, und reich vergoldet ist, so charakterisiert es sich als das, was es ist, als das wichtigste des Ganzen. Der Altar von Antonienhütte gehört zu den wertvollsten Werken, die Schreiner bisher geschaffen hat. — Seine Neigung, im Sinne der alten großen Gotiker zu arbeiten, macht sich auch bei der 1911 entstandenen Kanzel und dem Hochaltare der neuen katholischen Kirche von Langfuhr (bei Danzig) geltend. Der letztere ist wieder ein Triptychon (Abb. S. 294). Bei der Kanzel führte wohl die freie Erinnerung an die Syrlinschen Halbfiguren des Ulmer Domes zur Entstehung der vortrefflichen Halbfigurenreliefs der vier Evangelisten. Entwurf und Personenschilderung sind voll Kraft und in die Tiefe gehender Einfachheit (Abb. S. 296).

Ein »außerhalb der Linie« stehendes Werk



GEORG SCHREINER HOCHALTAR IN BRAUNAU

Entwurf von Dombaumeister Frh. v. Schmidt in Wien, 1865

Text S. 289

schuf Schreiner 1912 für den Hochaltar der Kirche von Rokittnitz in Oberschlesien (Abb. S. 298). Die hier abgebildete Gruppe ist lebensgroß; sie befindet sich innerhalb einer etwas schweren und dunkeln Architektur, deren Entwurf von dem Dresdener Architekten, Professor Kühn stammt. Der Gedanke »Kommet alle zu mir« ist hier in einer Weise verbildlicht worden, die eine ganze Reihe von Anspielungen auf die Bevölkerungs- und Berufsverhältnisse der dortigen Einwohnerschaft enthält. Die in schlichter Idealisierung gegebene Figur Christi hebt sich von den realistischen Gruppen der herzudrängenden Menschen bedeutungsvoll ab, ohne daß innerer oder äußerer Zwiespalt dadurch entstände. Die Charakterisierung der Personen ist vorzüglich. In dem Werke lebt starkes neuzeitliches Empfinden, dabei tiefe Stimmung. 1913 ist das Entstehungsjahr eines Hochaltars für die neue St. Caroluskirche zu Breslau. Das Abendmahlrelief ist von hoher Feierlichkeit erfüllt, die edlen Köpfe voll lebendigen Ausdrucks. In demselben Jahre entstand auch der Altar der neuen Evangelischen Pauluskirche in Breslau. 1912 und 1913 arbeitete Schreiner auch einen Hochaltar für die Kirche von Hausham in Oberbayern (Abb. S. 301). Von der Tüchtigkeit des Werkes legen die beiden hier abgebildeten Gruppen Zeugnis ab. Die eine zeigt den auf Wolken sitzenden hl. Antonius mit dem Jesuskinde, die andere den auf der Weltkugel thronenden Gottvater, der in lebhafter Bewegung die Rechte segnend erhebt. Die Stilauffassung ist die des späten Barock; ihr folgte der Künstler auch mit der Darstellung der unbekleideten Engel. Die Gruppen fügen sich mit der Größe ihrer Linien und Flächen der Architektur des Altarwerks volltönig und harmonisch ein. — Eine Arbeit von



GEORG SCHREINER — HOCHALTAR IN ANTONIENHÜTTE (SCHLESIEN)

Der obere Teil fehlt. — Text S. 290





GEORG SCHREINER, ANBETUNG DER KÖNIGE UND DER ZWÖLFJÄHRIGE JESUS

Neue katholische Kirche in Danzig. — Text S. 291

großer Selbständigkeit ist der 1914 begonnene, 1915 vollendete Altar der neuen protestantischen Kirche zu Oliva in Westpreußen (Abb. S. 295). Der Kruzifixus, zu dessen Füßen der Sündenfall dargestellt ist, hebt sich höchst wirksam von einer aus durchbrochenem Laubwerk gebildeten Wand ab; Spruchbänder durchziehen sie; unter und an ihr sind die Gestalten der vier Evangelisten, sowie des hl. Petrus und Paulus verteilt. Die Arbeit zeugt von kräftiger Durchdringung des Geistes der späten Gotik. — 1915 entstand ferner ein Hochaltar für Oberschneiding und wurde die Gesamtrestaurierung dieser Kirche nach Schreiners Entwürfen durchgeführt.

Endlich brachte der Schluß des Jahres die Vollendung eines der bedeutendsten Werke des Künstlers, nämlich des zu Anfang erwähnten dreiteiligen Altaraufsatzes für die Kirche in Cadinen nach dem Entwurfe ihres Erbauers, des Geheimen Baurats Kickton in Potsdam (Abb. S. 304—307, vgl. S. 310—312). Der Mittelschrein ist quadratisch (3,80 : 4,50 m). Hier sieht man in der Hauptgruppe den von seinen Freunden und Feinden umgebenen gekreuzigten Heiland. Zu seiner Rechten steht Maria. Sie streckt die Hände nach ihrem Sohne aus; der Schmerz will sie überwältigen, aber Johannes stützt sie und bewahrt sie vor dem Umsinken. In Trauer, Liebe und Zuversicht blickt er — eine der schönsten Figuren, welche Schreiner geschaffen hat — auf seinen göttlichen Herrn und Meister. Seitwärts steht der römische Hauptmann. Links vom Kreuze erblickt man die Widersacher, verkörpert in den Gestalten von drei alten Israeliten; ihre Leidenschaft ist temperamentvoll und doch mit künstlerischer Zurückhaltung geschildert. Den Übergang von einer Gruppe zur andern vermittelt Magdalena, die am Fuße des Kreuzes in die



GEORG SCHREINER
ALTAR IN DER EVANGELISCHEN KIRCHE ZU OLIVA BEI DANZIG
Vollendet 1915. — Text S. 294



GG. SCHREINER JOHANNES EVANG.

An der Kanzel der neuen kath. Kirche in Langfuhr-Danzig
Text S. 291

Knie gesunken ist. Von den Flügeln zeigt der rechts die Kreuztragung des Herrn, welcher die weinenden Frauen ermahnt; der links die Abnahme vom Kreuze. Die Predella enthält die Reliefs der Evangelistensymbole. Die Auswahl sämtlicher darzustellenden plastischen Werke ist durch S. M. den Kaiser selbst erfolgt. Auch die Kompositionen der Flügelreliefs sind klar, ruhig und schön. Die Linienführung der Figuren ist einfach, die Auffassung verwandt jener von spätgotischen Altarwerken des deutschen Südens, doch voll von jener innerlichen Unabhängigkeit, welche der Schreinerschen Kunst zur Auszeichnung dient. Das gilt durchweg, und so bei dem Cadiner Altare auch wieder von dem ornamentalen Beiwerke, welches reich und schön gezeichnet und mit verständnisvoller Technik ausgeführt ist. Das ganze Werk ist in seiner Wirkung außerordentlich gesteigert durch die farbige Fassung und die reiche, festlich wirkende Vergoldung; sie ist zumeist matt, einzelne Partien leuchten im Glanzgold. Der Cadiner Kirche, welche nach den Wünschen des Kaisers im Charakter der Ordensbaukunst in Preußen als mittelalterlicher Backsteinbau in reichen Formen errichtet wurde, und bei deren Ausführung sich das Allerhöchste Interesse auf alle Einzelheiten erstreckte, wird das Schreinersche Altarwerk zur Zierde gereichen. S. M. der Kaiser hat sich in hervorragend anerkennender Weise über dassselbe ausgesprochen. Auch S. Exz. der Herr Bischof von Regensburg war davon hochbefriedigt. Doering

DIE WANDBEHANGE DER EHEMALIGEN STIFTSKIRCHE IN GARSTEN

Von JOSEF HARTER-HART, Steyr

Die Gobelins der prächtig stukkierten früheren Stiftskirche in Garsten bilden ähnlich jenen des Kaisersaales der Benediktinerabtei Kremsmünster, welche das Leben des mongolischen Großkönigs Timur (Timor Lenk) schildern, einen geschlossenen Zyklus. Der große über zehn Meter lange, an der Evangelienseite hängende Garstener Gobelin verbildlicht die Vermählungsfeier Alexanders des Großen mit der schönen Roxane, Tochter des baktrischen Fürsten Oxyartes, am Hof zu Susa (Frühjahr 324 v. Chr.) im Kreise seiner Feldherren, welche sich gleich ihrem König mit Perserinnen verlobten. Der gegenüber befindliche, sieben Meter lange, veranschaulicht Alexanders Einzug in Babylon, eine Darstellung, die in der Komposition einzelner Partien an den in der königlichen Gobelinmanufaktur in Paris nach Charles Le Bruns Karton angefertigten Alexandergobelin erinnert. Durch ein reichgegliedertes, vonden Allegorien des Alten und Neuen Testamentes geschmücktes Marmorportal getrennt, ist um den mächtigen, Presbyterium und Schiff scheidenden Pilaster jener, welcher aus drei Teilen besteht, deren zwei schmale Abschieds- oder Begrüßungsszenen verbildlichen, in denen Roxane und ihr Vater Oxyartes erscheinen. Die größere Partie veranschaulicht eine Krönung, wahrscheinlich die bildliche Erwählung Alexanders zum Sohn Ammons, als er anfangs 331 v. Chr. durch die Libysche Wüste zu des Zeus Heiligtum zog. Anschließend an den großen der Evangelienseite ist ein vollständiger, welcher

eine Sterbeszene verbildlicht. Ein vornehmer, schwerverwundeter Krieger wird zum reitenden Sieger getragen, indes ein Reiter einen Jüngling zu Tode schleift. Verbildlicht ist darin die Begebenheit, wie (Juli 330 v. Chr.) der sterbende Perserkönig Dareios III. Codumannus von makedonischen Kriegern zu Alexander gebracht wird, da der Perser auf der Flucht nach Ekbatana in Medien von dem baktrischen Satrapen Bessus und dessen Mitverschworenen Barsaentes von Arachosien und Narberzanes nächst Hekatompylos in Parthien tödlich verwundet und hilflos auf seinem Streitwagen liegen gelassen wurde, bis ihn Alexanders Krieger fanden. Der zu Tode geschleifte Jüngling dürfte einer der Edelknaben sein, die zu Anfang 327 v. Chr. zu Baktra eine Verschwörung anzettelten, die jedoch entdeckt und deren Anstifter zum Tode verurteilt wurden. Aus dem Zeitunterschied kann ebenso eine andere Hinrichtung ersehen werden, obgleich auch die Meister des Barokko zur reicheren Dramatisierung ihrer Gemälde dem Anachronismus huldigten, falls derselbe die Wirkung ihrer Szenen förderte. Der an gleicher Wand gegen den Hochaltar gespannte Gobelin stellt eine Gartenszene dar, in welcher der in den Bildwebereien verherrlichte Held schlicht kostümiert ist und den vom nebenstehenden Mohrenpagen erhaltenen Brief liest. Ihm zur Seite steht vertraut ein älterer, welcher das Schreiben hält. In diesem Webgemälde ist jene Episode aus Alexanders reichbewegtem Leben veranschaulicht, wie der große Makedonier die Antwort seiner Aufforderung an Fürst Porus erhält, daß ihn dieser an der Spitze seines Heeres empfangen werde. Alexander hatte ihm die Botschaft gesandt, sich zu unterwerfen. Doch Porus schickte ihm die stolze Antwort, worauf der Makedonier, nachdem er im Frühjahr 326 v. Chr. den Indus überschritten hatte und in König Taxilles' Reich gedrungen war, der sich mit seiner Hauptstadt freiwillig unterwarf, unterstützt von diesem und anderen indischen Fürsten (Mai 326 v. Chr.) an den Hydapses zog. Der Fluß trennte die Gegner. Es kam zur entscheidenden Schlacht, in welcher Porus Heer und Reich verlor und verwundet wurde. Alexander setzte ihn in sein Reich. Der rechtsseits stehende Krieger ist Alexanders vielgeliebter Freund Hephästion, Amyntos Sohn aus Pella, welcher ihn bei sämtlichen Feldzügen begleitete und von Jugend seine vertrauteste Gesellschaft bildete. Beide hatten bei Aristoteles im Hain zu Mieza gemeinsamen Unterricht genossen und seit dieser Zeit verband sie bis zu Hephästions Tod eine wahrhaft klassische Freundschaft. Als dieser im Spätsommer 324 v. Chr. zu Ekbatana starb, ließ ihn sein Freund im Mai 323 v. Chr. zu Babylon mit königlicher Pracht bestatten und durch Ammons Spruch zum Halbgott erklären. Kaum ein Jahr betrauerte Alexander seinen Freund, denn am 13. Juni 323 v. Chr. starb auch er.

Jeder Wandteppich birgt inmitten der oberen Blumen- und Fruchtbordüre ein Wappen, das mit jenem des kurkölnischen Adelgeschlechtes der Dünewald identisch ist. Stammherr des längst erloschenen Geschlechtes war Johann Heinrich von Dünewald, welcher um 1620 im Kurkölnischen, angeblich in Cleve bei Köln, geboren war. Wegen ausgezeichneter militä-



GEORG SCHREINER — HL. PAULUS

Hausham in Oberbayern



GEORG SCHREINER — KOMMET ALLE ZU MIR

Auf dem Hochaltar in Rokitnitz. — Vgl. Abb. unten. — Text S. 203

rischer Leistungen wurde er am 15. November 1675 vom Kaiser Leopold I. in den Reichsgrafenstand erhoben und zum General der Kavallerie befördert, nachdem er sich am 4 Oktober 1674 unter Bournonville im Kriege gegen König Ludwig XIV. von Frankreich im mörderischen Treffen von Enzheim nächst Straßburg hervorragend beteiligt hatte und bei Mühlheim gefangen, später ausgewechselt worden war. Wiederholt leistete er Österreich gegen den Erbfeind der Christen ausgezeichnete Dienste, so verteidigte er, als Wien 1683 von den Türken belagert wurde, die Stadt Krems an der Donau und schlug dortselbst eine türkische



GEORG SCHREINER — KOMMET ALLE ZU MIR

Vom Altar in Rokitnitz. — Vgl. Abb. oben



GEORG SCHREINER HOCHALTAR

Kath. St. Josephskirche in Königshütte (Oberschlesien). — Text S. 290

Heeresabteilung. Er zog gegen Wien vor und nahm am Entsatz trefflichen Anteil. Als die türkische Armee bei Parkany geschlagen worden war, verfolgte er diese. Im nächsten Jahre führte er die schwäbischen Hilfstruppen zur ersten Belagerung Ofens und schlug 1686 bei der zweiten ein türkisches Entsatzheer. 1687 führte er nach der Schlacht bei Mohacz ein Korps gegen Esseg, woselbst eine türkische Reserve zurückgeblieben war und drängte diese nach Belgrad. Hierauf unterwarf er ganz Slawonien und alle dortigen Festungen. Als

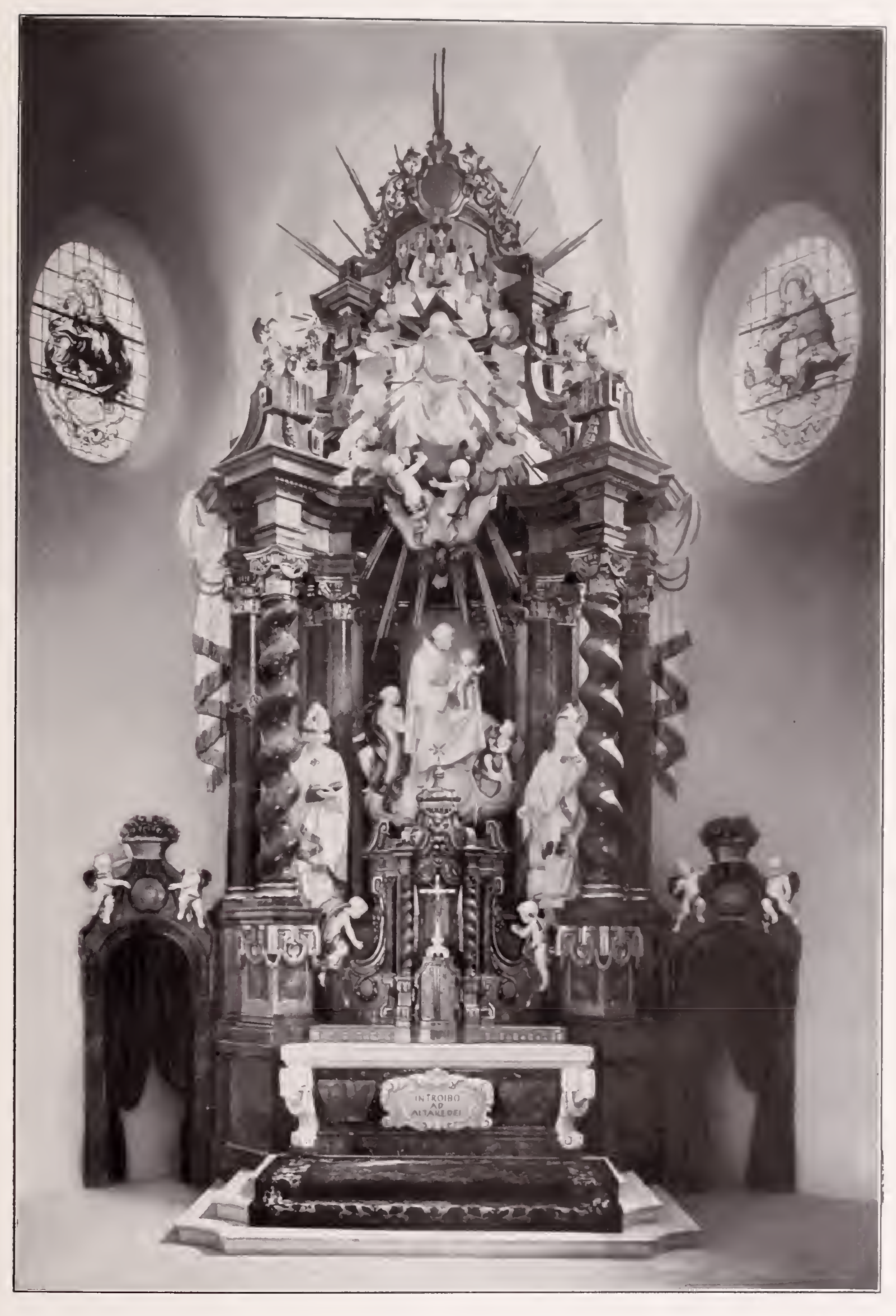
1689 Ludwig XIV. abermals in Deutschland einfiel, rückte er gegen den Rhein vor und entsetzte Heidelberg. Wieder gegen die Türken zu ziehen befehligt, kämpfte er 1690 und 1691 bei Slankammen und trug vornehmlich am letzten Siege bei. Er wurde beim österreichischen Hof verdächtigt, Bestechungen angenommen zu haben, und war im Begriffe, nach Wien zu reisen, um sich zu rechtfertigen, als er auf der Hinreise zu Esseg am 31. August 1691 starb. Angeblich soll er sich vergiftet haben, um der Rechenschaft zu entgehen. Die gesamte abendländische Kultur hat in ihm einen der tapfersten Kämpfer und Österreich einen seiner besten Feldherren verloren.



GEORG SCHREINER — ST. ANTONIUS VON PADUA
Am Hochaltar der Kirche in Hausham. Vgl. Abb. S. 301

Nach dem eingewebten Dünewaldschen Wappen ist anzunehmen, daß dieses Geschlecht Besteller der Wandteppiche war und diese nach 1675, dem Jahr seines Erhebens in den Reichsgrafenstand, angefertigt wurden. Wie sie in den Klosterbesitz von Garsten gelangten, ist gegenwärtig noch unaufgeklärt. Allgemein wird angenommen, daß sie durch Gelegenheitskauf, vielleicht vom kunstsinnigen und hochgelehrten Abt Anselm Angerer (1683—1715) erworben wurden, da sich aus verschiedenen Testamenten der Dünewalde große Geldschwierigkeiten ergaben, selbst Rückstände von Sold an die Dienerschaft verzeichnet sind. Von ihrem Geschlecht ist bekannt, daß es von 1678 bis zum Aussterben 1718 die Herrschaft Saabor in Preußisch-Schlesien besaß und daß es mit Ludwig erlosch.

Die gigantischen Pilaster des Schiffes umhüllen gemalte Teppiche, welche auf den am



GEORG SCHREINER — HOCHALTAR DER KATH. KIRCHE IN HAUSHAM (OBERBAYERN)

Text S. 293

13. Jänner 1735 verstorbenen Garstener Hofmaler Johann Karl von Reselfeld zurückgeführt werden. Unverkenntlich dürfte mit denselben jenes »Spalier« gemeint sein, von dem Abt Anselms Zeitgenossen sprechen und welches bei dessen vierzigjährigem Priesterjubiläum die Wände der Kirche bekleidete. Nach Aufzeichnung des Garstener Ex-Konventualen P. Ernst Koch (gestorben 1817) ließ der letzte Garstener Abt Maurus Gordon (gestorben 1786) diese Teppichmalereien »unter der Direktion des berühmten Mahlers zu Krems, Herrn von Schmidt, frischen«.

Auf grober Leinwand in bunten Farben gemalt, umsäumt von Blumen- und Fruchtbordüren, erzählen sie in Bruchstücken die Geschichte der Makkabäer, jener jüdischen Heldenfamilie, welche Judas Makkabäus zum Ahnen hat. Schon sein Vater Mattathias war das Haupt der Aufständigen gegen die Syrier. Durch die Unterdrückung des jüdischen Glaubens und den Abfall von Volksgenossen zum Heidentum erbittert, sammelte er eine Schar mutiger Glaubensgenossen um sich, um sein Volk von syrischer Herrschaft zu befreien. Mit seinen Söhnen Joannes Gaddis, Simon Thasi, Eleazar Abaron und Jonathan Apphus vollendete Judas das väterliche Werk — die Wiederherstellung des jüdischen Staates (135 v. Chr.). Unter Thasis Sohn Joannes Hyrkanus I. erreichte jener den Höhepunkt. Sein Sohn Aristobul I. nahm 105 den Königspurpur. Nach kurzer Regentschaft folgte ihm sein Bruder Alexander Jamäus von 104 bis 78, welcher die widerspenstige Partei der Pharisäer zügelte. Unter seinem Sohn Hyrkanus II., der ihm auf den Thron folgte, machte sich bereits Roms Einfluß geltend. Herodes der Große schloß mit Mariamne, Hyrkanus' II. Enkelin, eine Ehe. Um die Herrschaft ihrem Mann zu sichern, ließ sie die männlichen Nachkommen ihrer Familie ermorden.


GEORG SCHREINER HOCHALTAR
In Regensburg-Reinhausen.

Die Makkabäer-Kämpfe waren die begeisternden Vorbilder jener Zeit, in welcher der damalige Feind der Christen niedergerungen wurde. Die riesigen Fresken des Musikchores gleicher Kirche bezeugen die flammende Begeisterung über die Siege christlicher Waffen.

Eine der Teppichmalereien schildert das Opfer zu Modeïn (I. Makk. 2, 23—24). In dieser Stadt, in welcher Mattathias mit seinen Söhnen lebte, wollte ein Jude auf königlichen Befehl dem Götzen opfern. Als Mattathias dies sah, übermannte ihn der heilige Zorn und er tötete den Abtrünnigen am Altar.

Ein anderer Teppich erzählt Heliodors Vertreibung durch Engel und einen geflügelten Reiter aus dem Tempel zu Jerusalem (II. Makk. 3, 25—26). Nach biblischem Bericht war Apollinus, dem Statthalter von Gölesyrien und Phönizien, durch Simon, den Vorsteher des Tempels zu Jerusalem, angezeigt worden, daß in diesem bedeutende Summen hinterlegt seien. Als König Seleukos Philopator hievon erfuhr, beorderte er Heliodor, das Geld zu beheben. Der Hohepriester Onias empfing ihn freundlich und bedeutete ihm, daß das aus 400 Pfund Silber und 200 Pfund Gold bestehende Vermögen zum Unterhalt der Witwen und



GEORG SCHREINER ALTÄRE IN OBERSCHNEIDING BEI STRAUBING

Waisen bestimmt sei und ein bedeutender Teil Hirkanus, einem vornehmen Reichen, gehöre. Der Gesandte ließ trotz eindringlicher Bitte des Hohenpriesters nicht ab, und bestimmte einen Tag, an welchen er mit seinen Soldaten das Vermögen behebe. Als er in der Schatzkammer war, betete der Hohepriester samt dem Volk. Da erschien ein goldener Reiter, dessen Pferd den Heliodor zu Boden trat. Außerdem erschienen zwei geflügelte Jünglinge, die mit Ruten auf ihn einhieben und ihn zum Tempel hinausstießen.

Der Pilastermantel unterhalb der Kanzel schildert, wie auf des Antiochus IV. Epiphanes Auftrag Fürst Apollinus mit 22000 Soldaten am Sabbat die Juden zu Jerusalem hinmetzelte (II. Makk. 5, 26).

Der vierte Teppich stellt Antiochus' IV. grauenvollen Tod dar (II. Makk. 9, 28—29). Nachdem dieser bei Persepolis eine große Niederlage erlitten hatte, wollte er seinen Zorn an den Juden kühlen. In seiner Erregung hörte er in Ekbaktana, daß Nikanor und Timotheus samt ihren Truppen von den Juden geschlagen worden waren. Da schwor er, daß er Jerusalem zur Totenstätte der Juden machen wolle. Kaum hatte er den Schwur gemacht, verspürte er unsägliche Schmerzen im Leibe. Trotzdem zog er in Eilmärschen gegen Judas Grenze. Nach einigen Tagen nahm die Krankheit derart zu, daß er in einer Sänfte zu reisen genötigt war. Die Fäulnis war so weit vorgeschritten, daß stückweise das Fleisch vom Körper fiel und Maden hervorkamen. Da gelobte er seinen Schwur zurückzunehmen, er wollte sogar Jude werden. Umsonst war sein Flehen. Unter entsetzlichen Schmerzen starb er. Reselfeld hat sein grausiges Ende lebhaft geschildert. Würmer kriechen aus dem Munde und Soldaten halten sich die Nase vor dem Gestank zu.

Auf entgegengesetzter Seite ist der geheimnisvolle Heerführer der Juden gegen Lysias' Streitmacht verbildlicht. Hierüber berichtet der achte Vers des elften Kapitels im zweiten Makkabäer-Buch. Da die Juden Timotheus, seinen Bruder Chäreas und Apollophanes erschlagen hatten, zog Lysias, der Reichsverweser und Verwandte des Königs Eupator, mit 80000 Mann, der Reiterei und 80 Elephanten gegen die Juden. Als Judas Makkabäus hörte, daß Lysias die bei Jerusalem gelegene Stadt Bethsura belagerte, eilte er mit seinem Aufgebot hin. Als er Jerusalem verlassen hatte, erschien ein weißgekleideter Reiter



GEORG SCHREINER — KREUZIGUNGSGRUPPE

Schreinrelief im Altar der Kaiserlichen Kirche zu Cadinen. — Vgl. Abb. S. 305

mit goldenem Harnisch, der einen Spieß schwang und neben ihnen herzog. Judas Makkabäus errang über den mehrfach überlegenen Gegner einen glänzenden Sieg.

Das sechste und letzte Bild schildert, wie Judas Makkabäus nach Rückeroberung Jerusalems Götzentempel und -statuen zerstören ließ (II. Makk. 10, 1—2).



GEORG SCHREINER ALTAR DER KAISERLICHEN KIRCHE ZU CADINEN

Im Auftrag Sr. Majestät des Deutschen Kaisers. — Text S. 294



GEORG SCHREINER — JESUS UND DIE WEINENDEN FRAUEN

Flügelrelief am Altar in Cadinen. — Vgl. Abb. S. 305



GEORG SCHREINER KREUZABNAHME

Flügelrelief am Altar in Cadinen. — Vgl. Abb. S. 305



GEORG SCHREINER
ORGEL IN DER KAISERLICHEN KIRCHE ZU CADINEN
Vgl. Text S. 296 und Abb. S. 312



GEORG SCHREINER
KANZEL IN DER KAISERLICHEN KIRCHE ZU CADINEN
Vgl. Text S. 296 und Abb. S. 311



OBERBAURAT KICKTON (BERLIN) AUSSENANSICHT DER KAIS. KIRCHE IN CADINEN

Text S. 296



OBERBAURAT KICKTON (BERLIN) INNERES DER KAIS. KIRCHE IN CADINEN

Vgl. Abb. S. 305. — Text S. 296



OBERBAURAT KICKTON (BERLIN) KAISERLICHE KIRCHE IN CADINEN

Blick nach der Empore. Vgl. Abb. S. 310 und 311

SOMMERAUSSTELLUNG 1916 DER MÜNCHENER SECESSION

An äußerem Umfange ist die heurige Sommerausstellung ihren Vorgängerinnen gleich — sie umfaßt gegen 700, aus einer bedeutenden Menge des Angebotenen ausgewählte Werke der Plastik, der Graphik, der zeichnenden Künste und vor allem der Malerei. Mit den künstlerischen Leistungen ihrer Darbietungen erreicht sie das Durchschnittsmaß. Einer Anzahl bedeutender Leistungen schließt sich die große Mehrheit mittlerer an, von auffälligen Tüfteleien der Technik, von Unklarheiten oder Häßlichkeiten des Gegenstandes hält man sich im allgemeinen frei, wodurch etliche Ausnahmen um so störender wirken. Das Gute und das Brauchbare stehen auf demselben Standpunkte, den sich die zumeist wohlbekannten Verfasser gesichert haben, freilich geben ihre Werke dem Ganzen den festen Halt.

Die Plastik bietet besonders beim Bildnis und bei der Medaille Bemerkenswertes. Aus der ersteren Gruppe nenne ich Fritz Behns charakteristische Porträtbüsten Sr. Majestät König Ludwigs III. und Sr. K. H. des Kronprinzen Rupprecht von Bayern; jene ist für Ausführung in Eisen, Bronze oder Stein, diese für Bronzeguß geformt. Edler Realismus spricht aus A. v. Hildebrands Bildnis I. K. H. der Herzogin Karl Theodor, sowie aus dem einer älteren Dame. Vornehm ist die Porträtstudie von Ch. Jaeckle. Die Bronzebüsten von O. Ebbinghaus und ein Holzbildnis von Th. Georgii dürfen endlich nicht unerwähnt bleiben. — Die Gruppe der Medaillen und Plaketten verdankt ihre ungewöhnliche Reichhaltigkeit den durch den Krieg gegebenen Anregungen. Darauf komme ich weiterhin noch zurück. Hier erwähne ich zunächst die Porträtmünzen, Zier- und Schmuckplaketten von L. Eckart, charaktervolle Arbeiten voll feinen Reizes und poetischer Auffassung; die zierlichen Medaillen und Anhänger von







HANS HUBER-SULZEMOOS — MALEREI FÜR EINEN FLÜGELALTAR IN DER NEUEN PFARRKIRCHE ZU KÖLN-ZOLLSTOCK





HANS HUBER-SULZEMOOS (MÜNCHEN) MÄDCHENBILDNIS (PASTELL)

J. Gangl und J. Koken; die in Eisen oder Silber geschnittenen Plaketten meist mythologischen Inhaltes von H. Lindl; die silbernen Porträtmedaillen von A. Zadikow, die eisernen und bronzenen von H. Schwegerle und A. Rothenburger. Es ist bezeichnend, wie die Vorliebe für diese Kleingebilde im Zunehmen begriffen ist, und ein Gebiet eröffnet, auf dem das Verständnis für die Sprache der Plastik sich auszubilden und zur Entwicklung eines näheren Verhältnisses zu der Schönheit dieser Kunst zu führen vermag, die an Denken und Abstraktionsfähigkeit ungleich höhere Ansprüche stellt als die Malerei mit den ihr benachbarten Künsten. — Kleinbronzen (Büsten, Statuetten) von feiner Vollendung schuf J. Zeitler; L. Penz sandte zwei in seiner bekannten kräftigen und humorvollen Art geschnitzte und gefärbte Tiroler Bauernfigürchen. Als Tierbildner interessieren R. Sintenis,

C. Bauer und W. Zügel. Aktstudien seien erwähnt von K. Albiker, A. Kraus, E. Wenck. Hierher gehört auch das zierliche Brunnenfigürchen eines Fischers von Ebbinghaus. Die Monumentalplastik ist nur durch ein Werk vertreten, die Figur eines jugendlichen Schusters für einen Brunnen zu Pirmasens von G. Müller, eine Arbeit von ruhiger guter Linie und gesunder Auffassung, in der Idealismus und Realismus sich trefflich vereinigen und einander die Wage halten.

Aus der kleinen Gruppe der Graphik erwähne ich A. Hennigs ergreifend wirkende Reihe von Steinzeichnungen über das Thema »Die Bedrängten«, sowie O. Wirschings Holzschnittfolge »Vom Totentanz«, Blätter voll lebenswahren, mit düsterer Poesie erfaßten Inhaltes, der mit herber Unerbittlichkeit vorgetragen wird. Wertvolle farbige Holzschnitte mit Vogelstudien schuf L. H. Jungnikel, Landschaftslithographien E. Kirchner.

Wir kommen zur Malerei und Zeichnung. Von den Blumenstilleben fesseln durch schöne Komposition und frischen Vortrag u. a. die von Th. Hummel und C. Piepho; vornehm wirken die in tiefer Stimmung gegebenen Stiefmütterchen von F. Strobentz. Ein Stillleben seltenen Gegenstandes zeigt A. Jank: zwei Sättel, ein dunkler und ein heller von delikater Farbe und feiner Charakterisierung. — Die Malerei von Innenräumen lieferte treffliche Kolorit-, Licht- und Luftstudien. So schilderte Ch. Vetter den Reiz des mit alten Gobelins geschmückten Goldenen Saales in der Münchener Residenz, Wolf-Filseck eine Stube in einem alten Tiroler Schlosse; J. Kühn jun. malte einen roten Salon, zu dessen Farbe die eines grauen Damengewandes einen volltönigen Gegensatz und zugleich die innere Ergänzung bietet. R. Winternitz läßt die »Maisonne« einen Gartensalon mit Licht durchfluten, das teils durch eine weiße Gardine gedämpft wird, und sich so auf einer Tischplatte spiegelt, teils ungehindert aus dem Garten hereinbricht. Das Problem der verschiedenen Beleuchtung ist glücklich gelöst. Daß dort draußen eine Dame sitzt, muß man freilich nicht ohne Schwierigkeit erraten. — Einige Tierschilderungen vermögen zu interessieren. Ch. Landenberger hat eine in ihrem warmen gelblichen Kolorit und ihrer Wesensschilderung treffliche Studie mehrerer Ziegen ausgestellt; besonders gut beobachtet ist die Wirkung im Stallraume. A. Jank schildert mit bekannter Virtuosität das Pferd bei einer



HANS HUBER-SULZEMOOS STUDIENZEICHNUNG



HANS HUBER-SULZEMOOS KAPELLE

lebhaft bewegten Fuchsjagd und in zwei anderen Gemälden; R. von Haug wählt das gleiche Thema für die Darstellung der »Rast« eines Militärtransportes; R. Engels malte gut beobachtetes Vieh auf der Weide mit großzügiger Behandlung des landschaftlichen Elementes. — Die Landschaft ist wie immer reichlich und zum Teil sehr gut vertreten. Einen stillen Vorfrühling malte C. Vinnen, W. L. Lehmann eine »Abendsonne«, die ihre Strahlen über eine flache Gegend und ein mit Getreidegarben besetztes Feld im Vordergrunde wirft. Von den Landschaften F. Bürgers zeichnet sich namentlich ein verschneiter Friedhof durch feine Stimmung aus. R. Pietzsch schildert u. a. den Frühling in oberbayerischer sanft bewegter Landschaft mit Blick auf ferne Berge. F. Reiser holt mehrere seiner Motive diesmal aus Florenz. Eine Frühlingsstimmung bei einer Kirche der Dachauer Gegend gibt P. Crodel. Den Münchener Englischen Garten mit dem ihn erfüllenden Menschengewühl charakterisiert eine Impression von R. Schramm-Zittau. — Die Studien menschlicher Gestalten treten in zahlreichen Fällen als Akte auf, zumeist in genrehafter Darstellung, die den Bildern etwas reichlich Unerquickliches gibt und sie zur öffentlichen Ausstellung nicht geeignet macht. Auch in dieser Beziehung wäre es unbedingt anzuraten, daß man sich von französischen Gepflogenheiten endlich frei machte. Vom rein malerischen und zeichnerischen Standpunkte aus ist auch manches abzulehnen, wie des langweiligen C. Schwalbach »Tröstende« oder F. Reinhards »Amazonen«. J. Kitzlers »Herbst« läßt die innerliche Abhängigkeit von Gauguin zu sehr empfinden. Unerquickliche Wirkung übt Stucks »Fangspiel«, richtige Verkaufsware, noch mehr Habermanns affektiertes Bild »Misericordia«. Interessante Zeichnung und Farbengebung vermögen für den Mangel an tieferschürfendem Geist nicht zu entschädigen. An klarer Verständlichkeit fehlt es auch mehreren an sich schön gegebenen Szenen A. von Kellers: seinem »Erwachen«, seiner »Mondnacht«. Zwei Kopfstudien von ihm sind von großer Feinheit. Edel in Gedanken und Vortrag wirkt eine »Heuerin« von H. Groeber, wohl ein porträtistisches



HANS HUBER-SULZEMOOS RAST

Werk. — Unter den Bildnissen ist eine ganze Reihe von bedeutenden, zum Teil hervorragend wertvollen. Ich nenne H. Niestles Porträt eines Offiziers; ein in feinem Hellgelb gegen weißen Hintergrund gesetztes Damenbild von C. H. Schrader-Velgen; das charakteristische Bildnis des Professors Kirchner von F. Strobentz. Als bemerkenswerte Gaben, welche die Ausstellung auf porträtistischem Gebiete darreicht, hebe ich Trübners Damenbild, sowie M. Liebermanns Porträt des Malers Krohn (1873) hervor, beides Leistungen voll Leben, äußerlich so verschieden wie möglich, jedes in seiner Art zwingend und überzeugend. Der Glanzpunkt der Bildnisgruppe sind wie immer die Werke Leo Sambergers. Es sind ihrer fünf, von denen nicht gesagt zu werden braucht, daß sie Meisterwerke tiefster Charakterisierungskunst und genialer Malerei sind. Jedes in seiner Art ist so individuell wie die dargestellte Persönlichkeit, deren Eigenart in Haltung, Blick, Farbe und Vortrag interpretiert wird. Als Leistung seltener Art hebe ich das anmutige Kinderbildnis »Marianne Samberger« hervor. — Die Monumentalkunst hüllte sich, trotz der Anregungen dieser Kriegszeit fast gänzlich in Stillschweigen! Nur eine Ausnahme habe ich bemerkt: ist ist der Zyklus von zehn dekorativen flüchtigen Entwürfen, in denen A. Henselmann das Leben und Wirken des hl. Bonifatius feiert. Man fühlt sich förmlich beruhigt, wenn man dank dieser Arbeiten die Möglichkeit hat, doch etwas zum Lobe dessen zu sagen, was sich in dieser Ausstellung mit dem Thema »Religion« beschäftigt. Denn freilich ist dies noch von einer ganzen Anzahl von Malern benutzt wor-



HANS HUBER-SULZEMOOS MADONNA

den, aber leider in einer Weise, die des Gegenstandes durchaus unwürdig ist! So von J. Seché, der in einer figurenreichen Radierung die Kreuzigung des Herrn zum Vorwande kulturkämpferischer Karikatur mißbraucht; von Th. Esser, der Potiphars Weib, E. Graeser, der Christus und die Ehebrecherin, J. Hüther, der die alttestamentliche Susanna darstellt — alles in Auffassungen, die dem religiösen Empfinden widersprechen und bei dem Gegenstande äußere und innere Häßlichkeit konstruieren. Auch die Beweinung von P. Roloff ergeht sich bei der Schilderung des heiligen Ereignisses in einem Vortrage, der lediglich abstoßend wirkt.

Der Einfluß, den der große Gegenstand unserer Tage, der Krieg, auf die deutsche Kunst übt, braucht zum Glück nicht nach den Darbietungen der Secession allein beurteilt zu werden. Man käme sonst zu ganz einseitigen Auffassungen. Gerade das Wichtigste, was er anregen soll, das Monument, fehlt ganz; man müßte denn die in gezwungener Bewegung dastehende Aktfigur eines schwertschwingenden Mannes (»Feinde ringsum«) von Stuck dafür nehmen wollen. Kriegs- und Kriegerdenkmal, Grabmal und Verwandtes im Zusammenhange mit dem Kriege sind in keinem einzigen Beispiel anzutreffen. Besser steht es um Kriegserinnerungszeichen. Aber auch hierfür bietet die Ausstellung nur einen Typ, diesen freilich reichlich und gut, nämlich Medaillen und Plaketten. Eine große Anzahl solcher schuf L. Eckart, der dabei mit erfreulicher Ausführlichkeit und mit warmem Empfinden das stille Heldentum der

Daheimgebliebenen verherrlicht. Vereinzelt wurde dies Thema auch von anderen behandelt; so von Gangl, Koken und L. Gies in ihren reichhaltigen Sammlungen von Plaketten; im übrigen hat Gies sich mit besonderem Interesse den Schicksalen Ostpreußens zugewandt, die er mit großartiger Einfachheit des Ausdruckes ergreifend zum Bewußtsein bringt. Lindl feiert vorzugsweise die Taten der Krieger. Zadikow schuf eine Erinnerungsplakette für ein bayerisches Feldartillerieregiment. Interessant ist es, den in den bildlichen Darstellungen dieser Kleinwerke bei stärkster Vereinfachung doch kraftvoll waltenden gesunden Realismus und dessen Brauchbarkeit für die Aussprache des Abstrakten zu beobachten, und daran zu ermessen, wie nichtssagend doch im Grunde viele von jenen landläufigen allegorischen Figuren und sonstigen Sinnbildern sind, die vermeintlich dazu dienen sollen, tiefste Gedanken zu verkörpern. — Die Malerei behandelt das Kriegsthema fast lediglich in einer nicht geringen Zahl von Bildnissen, sowie in einigen illustrativen Stücken; genannt seien hiervon die »farbigen Engländer« von Th. Baumgartner, sowie das schlichte, eindrucksvolle Bild »Kampf« (zwei Soldaten tragen einen Verwundeten fort) von R. Klein. Monumental ist nur ein Werk dieser Gruppe, der »Totentanz« von Egger-Lienz, das in einfachster Farbengebung (blau, weiß, rotbraun) und mit nur fünf Gestalten verkörperte Schicksal des Heldenvolkes, das für Heimat und Vaterland das Leben hingibt. Gegenüber der früheren Fassung zeigt das jetzige Bild noch größere Vereinfachung, besonders im Landschaftlichen. J. Diez malte einen nicht sehr glücklich verbildlichten Gedanken, einen über die Länder vernichtend sich hinwälzenden »Heerwurm«. O. Graf schuf innerhalb einer Reihe gegenständlich bedeutend erfaßter, technisch vorzüglicher Kriegsradierungen zwei allegorische Bilder. Im übrigen findet man farbige und schwarzweiße Zeichnungen mit illustrativen Darstellungen von Szenen, Typen und Örtlichkeiten. Von den Künstlern seien F. Klemmer, H. von Hayek, Graf, R. Pietzsch, E. Grasser



HANS HUBER-SULZEMOOS MOORBLUMEN



HANS HUBER-SULZEMOOS BLAUE BERGE

herausgegriffen. So Interessantes die Gruppe der vom Kriege angeregten Kunst in gegenständlicher wie technischer Beziehung vielfach bietet, so bleibt sie doch unendlich viel von dem schuldig, was wir an innerer Vertiefung hoffen möchten. Mir schwebt ein schönes Wort vor, das ich gehört habe, es heißt: »Die große Zeit lehre uns groß zu sein.« Auch über den Pforten unserer Kunstpaläste müßte es in goldenen Buchstaben angeschrieben stehen, wenn die Kunst eine Trägerin des Geistes der Nation und Vertreterin ihrer Kultur werden will. Doering

DAS SAKRAMENTSHÄUSCHEN

(Nürnberg, Lorenzkirche)

Die Steine singen und die Steine blühn,
Es jauchzt der Geist, aus starrem Stoff entbunden.
O Meisterhand, wie gnadenstark und kühn,
Daß du den steilsten Weg zu Gott gefunden.
Den Zeiten trotzt dein steinernes Gedicht,
Zu dem dein Meißel Reim um Reim geschlagen.
In seinen Strophen schläft das ewige Licht,
Um tausend Seelen durch die Nacht zu tragen.

Ilse Franke.

CHRISTIAN UNTERPIERINGER †

Im Jahre 1908 ist der Name Unterpieringer zum ersten Male in unserer Zeitschrift genannt worden. Im damaligen Dezemberhefte wurde eine Anzahl von Grabmalskizzen abgebildet, Entwürfe junger Studierender der Münchener Akademie. Christian Unterpieringer gehörte zu ihnen. Er hatte eine schmale, aufrecht stehende Platte entworfen, deren oberer Teil mit einem ovalen Relief der Muttergottes geschmückt war. Damals war Unterpieringer erst 22 Jahre alt und war doch bereits imstande, eine Leistung von schöner Abgeklärtheit zu zeigen, eine Studie, die klar bewies, daß man es hier mit einem kräftigen Talente zu tun hatte, das für die Zukunft Bedeutendes erwarten ließ. Er war am 4. Mai 1886 als Sohn eines Bildhauers in München geboren, genoß seit 1900 in der Modellierklasse der Gewerbeschule die Unterweisung des Professors Bernauer, wurde dann an der Münchener Akademie Schüler von Professor Balthasar Schmitt und war endlich vier Jahre lang Gehilfe bei Professor Jakob Bradl. Die Werkstatt dieses Meisters verließ er, um sich selbständig zu machen. Seit 1910 war er Mitglied der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Im Oktober 1913 vermählte sich Unterpieringer. Im März 1915 wurde er zu den Fahnen gerufen, konnte aber wegen eines Unfalls längere Zeit nicht ins Feld rücken. Dies geschah erst im Mai 1916. Im Felde ward ihm der Auftrag zuteil, für gefallene Kameraden ein Grabdenkmal zu schaffen. Bei einem Patrouillengange am 18. Juni benutzte er die Gelegenheit, von einer zerschossenen Kirche Steine für dieses Denkmal auszuwählen. Auf dem Rückwege tötete ihn ein feindliches Geschoß. Anfang und Ende seiner künstlerischen Laufbahn ist durch je ein Grabdenkmal bezeichnet!

Unterpieringers Kunst war voll tiefen Ernstes; sie war von echt christlichem Geiste durchdrungen; ihr Ziel war die Verherrlichung des göttlichen Erlösers und der Heiligen. Die Formensprache Unterpieringers war gutes, kräftiges Deutsch mit unverfälschtem Münchener Tonfall. Manches klang wohl ein wenig an Bradl an — kein Wunder bei einem noch so jungen Künstler, der vier Jahre lang unter dem Einflusse eines Vorbildes von solcher Eigenart stand — aber es darf nicht bezweifelt werden, daß das Talent des Gehilfen stark genug war, um sich mit der Zeit dem Meister gegenüber völlig unabhängig zu machen. Ein innerlich Abhängiger, einer, der genötigt ist, auf andere zu lauschen, um selbst etwas sagen zu können, bringt solche Arbeiten nicht fertig, wie die Unterpieringerschen es sind.

Zum zweiten Male erschien er in dieser Zeitschrift, als er 1915 bei dem großen Wettbewerbe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zwei Anerkennungen errungen hatte. Die beiden Arbeiten sind in Heft 7, Seite 10 und 15 abgebildet; die eine ist eine Grabtafel mit kreisrundem Relief, worin eine von Engeln umschwebte hl. Barbara thront; die andere ein achteckiger Ehrenschild, oben darauf ein in spätgotischer Auffassung gegebener stehender hl. Georg. Auch bei anderen Wettbewerben hat der Künstler Auszeichnung und Anerkennung geerntet. So mit einem auferstehenden Heilande für den Münchener Ostfriedhof, mit einer Bischofshalbfigur für einen Brunnen usw. Von seinen ausgeführten Arbeiten mögen mehrere erwähnt werden. So zwei überlebensgroße Madonnen, eine in Terrakotta, die andere Tonmodell, die für die Mayersche Kunstanstalt geliefert wurden; eine Lourdesmadonna in Holz für Moorwinkel; eine hl. Katharina von Siena und ein hl. Dominikus, gleichfalls beide in Holz geschnitzt, 1½ m hoch, für Buchloe; eine hölzerne, fast lebensgroße Madonna, im Stil etwas ans Barock anklingend, für die »Rote-Kreuz«-Kapelle in Neuhausen. Eins seiner bestgelungenen Werke ist eine in Hartguß hergestellte, recht volksmäßig empfundene Weihnachtskrippe, die von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zweimal zur Verlosung angekauft wurde. Diesen Werken reihen sich weitere — Einzelfiguren, Grabmäler und andere — an. Zwei anmutige Weihwasserbecken sind unvollendet geblieben. — Mehrfach erschienen Abbildungen von Arbeiten des Künstlers im »Pionier«.

Der Tod hat den Künstler abberufen, der Tod fürs Vaterland, gleichzeitig der Tod in seinem Berufe. Und unsere Zeitschrift erwähnt Christian Unterpieringer zum dritten Male, um zu sprechen: Ehre sei seinem Gedächtnisse.

AUSSTELLUNG DER DRESDENER KÜNSTLER-VEREINIGUNG

In der sächsischen Hauptstadt lagen leider bisheran die Verhältnisse für ständig sich wiederholende kleinere Kunstausstellungen sehr im argen. Die beiden Kunsthandlungen Arnold (Gutbier) und Richter hatten für Ausstellungen einer Künstlergemeinschaft unzureichende Räume. Der Kunstverein auf der »Terrasse« konnte keinem Verein Räume dauernd zur Verfügung stellen. Das Ausstellungsgebäude am Großen Garten kann nur für sehr große Darbietungen in Frage kommen. Der älteste Dresdener Künstlerverein, Die Kunstgenossenschaft, hat in der Grunaerstraße ihr eigenes Heim. Im Laufe der Jahre hat sie die Führung, trotzdem tüchtige Künstler zu ihren Mitgliedern zählen, vollständig verloren. Architekten und Kunstgewerbler, die sich für die im Jahre 1916 in Dresden stattgefundene Kunstgewerbeausstellung fanden, gründeten die Zunft, der sich später die Elbier anschlossen. Aus diesem Zusammenschluß entstand die Künstlervereinigung, die heute über 90 Mitglieder, darunter Architekten, Bildhauer und Maler anerkannten Rufes, zählt.

Es ist wohl kein bloßer Zufall, wenn der verstorbene Stadtbaurat Hans Erlwein, der langjährige Vorsitzende dieser Vereinigung, im Auftrag der Stadt Dresden einen neuen Ausstellungsbau schuf, der der Dresdener Künstlervereinigung auf die Dauer von vorläufig fünf Jahren für ihre Ausstellungen überlassen werden soll. Erlwein verlegte ihn draußen an der Lennéstraße unmittelbar vor dem großen Ausstellungsgebäude. In klassisch strenger Formensprache stellte er einen größeren Mittelpavillon auf quadratischem Grundriß hin, der durch Gänge mit 2 seitlichen Pavillons verbunden ist. Den durch Säulen aufgeteilten Mittelbau wird eine Reitergruppe von Professor Wrba, die in der Ausstellung zu sehen ist, krönen. Infolge der Beschlagnahme der Bronze kann an den Guß dieser Gruppe vorderhand nicht gedacht werden. Die Außenseiten der Verbindungsgänge haben Nischen erhalten, die im Laufe der Zeit Plastiken aufnehmen sollen. Mit Ausnahme der gut im Maßstab gehaltenen, hochgezogenen Eingangshalle, die reiche Stuckverzierungen zeigt, sind alle anderen Ausstellungsräume, ihrem Zweck entsprechend, einfach gehalten.

In diese neue Kunsthalle ist nunmehr die Künstlervereinigung Dresden eingezogen, um uns alljährlich in mehreren Ausstellungen mit ihren Arbeiten bekannt zu machen. Die erste Ausstellung wirkt vielverheißend. Anerkennungswert ist, daß auch die junge Künstlerschaft zu Wort kommen durfte. Die Hängekommission hat in vorbildlicher Weise gearbeitet.

In der Eingangshalle selber, die in ihrer formvollendeten Architektur die sorgsame Hand der letzten Jahre Erlweins erkennen läßt, sehen wir nur Plastiken. Eine stilistisch prachtvolle Arbeit ist der Negerkopf von Heinrich Jobst, der in allen Einzelheiten durchstudiert und im Ton der Bronze glänzend gelungen ist. Von Ulfert Janssen stehen 2 Büsten dort, die im Aufbau renaissancistisch gehalten sind, aber nicht heranreichen an die seinerzeit so prächtig gelungene Büste des Malers Köppen, die in der Münchener Glyptothek zu sehen ist. W. Lehmbruck, der lange Zeit in Paris weilte, zeigt uns mehrere seiner charakteristischen Arbeiten, die mit unserer Ansicht über Plastik garnicht übereinstimmen wollen. Nicht allein das äußerste Betonen des inneren Erlebens auf Kosten der plastischen Durcharbeit, sondern auch das mehr originell als schön wirkende Abschneiden des Werkes — so ist eine Büste unterhalb der Brust, eine sitzende Figur mit halbem oder viertel Bein dargestellt — hebt allzusehr das Malerische in den Vordergrund. Und doch fühlt man immer wieder, welch tüchtiger Plastiker Lehmbruck sein könnte.

Der durch einen schmalen Verbindungsgang anhängende Plastiksaal ist leider so weiß und so klein gehalten, daß größere Werke nicht zur Geltung kommen. Wir hören, daß der Saal neu getönt werden soll. In diesem Raum fesselt zunächst Wrbas formvollendete Reitergruppe, die demnächst das Ausstellungsgebäude krönen soll. Auf einem ruhig dahinschreitenden Pferd thront eine weibliche Gestalt. Streng im Stil, prachtvoll in der geschlossenen Komposition klingt die ganze Gruppe zusammen. Auch die beiden Figuren vom Mönckeberg-Brunnen in Hamburg, sowie die Seitenfigur für das Lahmann-Denkmal auf dem Weißen Hirsch zeigen dieselbe feine Hand für Stilisierung und Form. Wir sehen noch die flott modellierte und charakteristisch getroffene Büste des Vaters des Meisters.

Robert Diez zeigt drei etwas konventionell gehaltene Büsten und einen Teil eines Denkmals, eine Pietà, die in der Auffassung interessant, in der Komposition weniger gut gelungen erscheint. In starkem Relief gehalten liegt Christi Leichnam auf einem vor der Wand vorspringenden Sockel, die Mutter Gottes im Hintergrund hält voller Innigkeit mit der linken Hand das Haupt Christi, und legt die andere Hand auf seine Brust. Es ist eine religiös tief empfundene Arbeit. Selmar Werner hat diesmal eine größere Bronzearbeit — Mutter und Kind — eingesandt; eine herbe, streng empfundene Frauengestalt, die ihr Kind an der Brust hält. August Schreitmüller stellt eine weniger befriedigende Arbeit in Bronze »Erwachen« aus. Seine Büsten, besonders die seiner Frau, sind charakteristischer für seine Schaffensart. Sehr gut empfunden ist der Christus von Pöppelmann — ein fein durchgearbeitetes, voller Empfindung gezeichnetes Werk. Arthur Lange, von dem auch die im Vorsaal stehende Diana stammt, stellt zwei kleinere Plastiken aus, Delphin und Morgen. Gut vertreten sind auswärtige Künstler wie Max Klinger mit der vornehm einfach gehaltenen Marmorbüste Professor Wundts. Hugo Lederer mit dem Marmorkopf Heinrich Heines — ein Fragment des Hamburger Heine-Denkmals; Fritz Huf mit dem fast ins Ornamentale gezogenen Schädel des Dichters Reiner Maria Rilke und Ernst Barlach, den man wieder gerne sieht, mit dem ruhenden Wanderer, eine seiner typischen Holzschnitzereien. Kleine Plastiken sind in den übrigen Räumen verteilt.

Von den älteren Dresdener Malern zeigt Eugen Bracht zwei kleinere, fein empfundene Bilder: Kastanienallee und Gutshof Rheinsberg; das größere Bild: der Pflüger hat nicht die gleiche Wärme trotz der Eigenart der Auffassung und des großen Zuges. Otto Gußmann ist mit einer Reihe Bildnisse vertreten, die wiederum das reiche Können und die farbige Palette des Meisters zeigen. Das Blumenstilleben ist tonisch sehr schön gehalten und ganz aus der Farbe herausgemalt. Robert Sterl gibt vor allem in den Schiffsziehern an der Wolga ein prachtvoll ausgeglichenes Stück von hohem malerischem Reiz und straffster Komposition; es gehört mit zu den besten seiner Steinbruchbilder. Wohl als inneres Erlebnis seiner Reise an die Front sind die beiden Bilder: Kameraden und Grablegung anzusprechen. Beide im goldigen Ton, bei einfachster Farbengebung gehalten, sind sie voller Ruhe und wirken durch die Unmittelbarkeit und Einfachheit, mit der Sterl den Vorgang darstellt. Ganz Farbe ist das Bildnis von Schuch am Dirigentenpult, voll von stärkstem Licht und Rasse. Charakteristische Bilder für die einmal eingeschlagene Bahn sehen wir von Bantzer, Claudius und Emanuel Hegenbarth.

Von jüngeren Künstlern bringt uns eine Überraschung Paul Rössler, der mit drei Temperabilder in breiter Art heruntergemalt, wie alte kostbare Glasfenster schimmernd, vertreten ist. Vor allem zeigt die Aktstudie feines Empfinden und hohes zeichnerisches Können.

Von H. Nadler sehen wir zwei größere Bilder: Familienbild und Schmerz, das letztere vor allem durch die Schlichtheit der Darstellung und Ruhe in den tonischen Abstimmung bemerkenswert.

Stark in Farbe, besonders auch durch die Gegensätze wirkend, fallen die Bilder von Cilio-Jensen auf; vor allem das Bildnis der Frau Lange und das der Mutter mit Kind. Erwähnenswert sind noch Fritz Beckert, Ernst Richard Dietze vor allem in seinem Bildnis vom verstorbenen Maler Wilhelm Claus, weniger gut in dem Frauenbildnis; Josef Hegenbarth, Meyer-Buchwald mit seinen kraftvoll heruntergemalten Bildnissen, Johannes Ufer, Paul Wilhelm u. a. Überraschend gut wirkt das Damenbildnis von Walter Kurau und das Herrenbildnis von Fritz Stolz sowie die kleinen Porträts der beiden Söhne Wrbas von Paul Perks.

Von den Malern jüngster Richtung, die sich laut und eindringlich gebärden, ist der interessanteste Felix Müller, der mit großem Ernst an seine Arbeit herangeht, ohne indes irgendwie Ausgeglichenes geben zu können. August Boeckstiegel arbeitet in derselben Richtung. Ganz enttäuscht Richard Dreher, der gegenüber seinen früheren Bildern und Zeichnungen, vollkommen versagt. Es ist schade, daß Dreher, der gerade in der Malerei so große Zukunft hatte, eine Richtung genommen hat, die mit Malerei kaum mehr etwas zu tun hat.

Von auswärtigen Malern sehen wir durchweg Arbeiten bester Art; vor allem ist da Stuck zu nennen, der mit seiner Amazone und Kentaur, das in der Idee aus zwei seiner Plastiken hervorgegangen ist, sein Können zeigt. Louis Corinth zeigt sein ganzes Können in zwei breitgemalten Bildern: Liebeskampf und Geschlachtetes Schwein. Wilhelm Trübner hat das lebensgroße Bildnis seines Sohnes in Rüstung geschickt; Schramm-Zittau die Meute unter Bäumen; Slevogt die südliche Landschaft Taormina; Von Hofmann Am Berge Gibad und Schmales Ufer, zwei in der Bewegung prachtvoll gezeichnete Akte. Robert Breyer, der seine Berufung als Lehrer für die Dresdener Akademie leider abgesagt hat, zeigt ein vornehmes Stilleben von hellrot und blauem Kaffeegeschirr. Max Klinger sandte ein älteres Bild der Frau Asenijeff; Von Habermann ein Damenporträt. Die Abendlandschaft von Waldemar Rösler ist vielleicht, bedingt durch ihre Größe, nicht ganz zusammen gebracht. Die Aktstudie von Weisgerber ist malerisch von höchstem Reiz; Pechstein interessiert vor allem in seinem stark farbigen Stilleben.

Jedenfalls ist die Kunstausstellung eine der besten, die wir seit langem hier in Dresden gesehen haben, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß sie durch die Beteiligung auswärtiger Künstler wertvoller geworden ist.

W.

WIENER KUNSTBRIEF

Die Amerling-Auktion. Nach viertägiger Dauer ist in den Räumen des Dorotheums die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses Meister Amerlings beendet worden. Sie galt einem wohltätigen Zweck, denn Amerlings Witwe, die nachmalige Gräfin Marie Hoyos, hatte im Sinne des Künstlers vor ihrem Ableben testamentarisch verfügt, daß die Wiener Künstlergenossenschaft als Erbin eingesetzt würde und zwar unter der Bedingung, daß aus dem Ergebnis der zu versteigernden Sammlung ein Friedrich- und Marie-Amerling-Fonds zur Unterstützung bedürftiger Künstler geschaffen werde. Dieses Ergebnis war nun erfreulicherweise ein überaus günstiges, es brachte die gewaltige Summe von 835000 Kronen ein, so daß diese Stiftung in ihrer Wirkung für die Künstlerschaft und die österreichische Kunst gewiß eine sehr segensreiche sein wird.

Die Sammlung, von Amerling mit feinstem künstlerischem Geschmack angelegt, vermehrt und gepflegt, wies nicht weniger als tausend Nummern auf und es spricht für den Wert derselben schon der Umstand, daß bereits vor der öffentlichen Versteigerung für diesen Schatz der Betrag von einer halben Million von privater Seite geboten wurde. Aus dem reichen Nachlaß sieht man unter den Gemälden alter Meister vor allem die herrliche Karfreitagsprozession von Magnasco, dann einen Brueghel den Älteren und viele hervorragend schöne Werke aus den italienischen, venezianischen und niederländischen Schulen. Unter den alten Handzeichnungen findet man einen Dürer, einen Greuze; nicht weniger als 70 Arbeiten geben von der Kunst alter deutscher und österreichischer Silberschmiede Kunde. Unter anderen findet sich das Prachtwerk einer monumentalen astronomischen Uhr in Gestalt einer Monstranz mit zahlreichen allegorischen Darstellungen, ferner durchwegs kunstwertige Stücke von Arbeiten in Eisen, in Glas, Stein und Elfenbein, Musikinstrumente, Waffen und Silberschmiede-Arbeiten, Majoliken und Fayencen, Arbeiten in Holz, Bronze, Kupfer, Messing und Zinn usw., nicht zu vergessen die wundervolle Kunstmöbel-Sammlung und die eigenartig schönen Gegenstände österreichischer Volkskunst. Ein Teil der Kunstwerke wurde für das Ausland — die Schweiz und Holland — erworben, ein großer Teil natürlich für das deutsche Reich, das wir in Österreich heute nicht mehr zum Ausland zählen. Die Absicht der Stifter, durch ihr Vermächtnis bedürftigen Künstern in Zeiten der Not beistehen und helfen zu können, hat sich jedenfalls in glänzendster Weise erfüllt.

Richard Riedl

DEUTSCHE KÜNSTLER DES 19. JAHRHUNDERTS

Obwohl wir sonst die Alltags-Ausstellungen der Kunstsalons möglichst in einem zusammenfassenden Kunstbrief unterzubringen versuchen, drängt doch eine Einzelerscheinung zu einem Sonderbericht. Seit der Jahrhundertausstellung in der Berliner Nationalgalerie ist der neueren deutschen Kunstgeschichte selten ein so lehrreicher Rückblick gewidmet worden, wie es — zum Besten der Kriegshilfe für bildende Künstler — die Sammlung von Werken deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts war, die der Kunstsalon Fritz Gurlitt zu Berlin im Frühjahr 1916 zeigte. Zwar ist es nichts Besonderes, daß man sich wieder mal an Schöpfungen Allbekannter freuen konnte: u. a. an einer Wolkenstudie und dergleichen des alten J. C. C. Dahl, an »Mutter und Kind« und sonstigen Bildnissen A. Feuerbachs, an intensiv sinnvollen, wenn auch weniger dem Anschauungssinn entgegenkommenden Landschaften K. Rottmanns, an Spitzweg-Sinnigkeiten, an Steffeckschen Porträts, an einem Kinderkopf E. J. v. Steinles, endlich an Bildern H. Thomas und besonders an Radierungen nach ihm von F. A. Börner, die vielleicht manchen noch mehr interessieren können als die Vorlagen. Aber daß eine nicht geringe Zahl minderbekannter Künstler und Kunstwerke zum Vorschein kommen, und daß wir da in ein Streben hineinblicken, das von Sinn und Sache, von Halt und Gestalt spricht, auch wenn's nur erst die Zeit der Kulisse und noch nicht die der Tapete war: das lohnt ein Verweilen, das läßt Erinnerungen von anno Schack aufsteigen und an eine Zukunft denken, die festhalten wird, was heute noch lebendig wirkt. Wir wählen auch nur das aus, was uns besonders auffiel, in zeitlicher Anreihung.

J. H. W. Tischbein (1751—1829), der Goethe-

Porträtist, zeigt in farbigen Zeichnungen (»Mutter und Kind«, »Winzerfest« u. a.), wie sich ihm in klassizistische Formen gut Realistisches hineindrängte, und wie auch damals dekorative Entwürfe (mit springenden Tieren) eine Raumkunst suchten. Dann jener oberfränkische J. C. Reinhart (1761—1847), der lange in Rom eine Rolle mit heroischen Landschaften spielte und in dem hier zu sehenden Bild die Atalanta den Zentauren töten läßt, mit steifen Figürchen unter riesenhaften Bäumen — wohl ein Vorgeschmack nächstjähriger Secessionsausstellungen. Auch der Dresdener G. v. Kügelgen (1772—1820), der Vater des »alten Mannes«, kommt mit einem seiner Bildnisse. Was eine frühere Zeit an historischen Idealen in die italienische Landschaft hineinlegte, sagt uns F. Catel (1778—1856) in seiner damals erfolgreichen Manier, mit Rosa in Rosa und Grün in Grün. Das Familienhaupt der Wiener Stadtbild-Künstler und Lehrer seiner Söhne Rudolf und Franz, J. Alt (1789—1872), huldigt dem Geradheits- und Steifheitsideal durch ein »Schönbrunn«; wie gut läßt es sich mit Späterem vergleichen! An die beiden Tiermaler J. Deiker (1822—1895) und K. F. Deiker (1836 bis 1892) ist die Erinnerung wohl noch aufrecht, kaum jedoch an deren Vater in Wetzlar F. Deiker (1792 bis 1843), von dem hier treffliche Bildnisse zum Vorschein kommen. Auch der Blechen-Schüler und Italienlandschafter unter Catelschem Einfluß F. A. Elsasser (1810—1845) ragt hervor. Der Dresdener Dahl-Schüler, Reiseschilderer und Künstlerpatriarch K. R. Kummer (1810—1889) erfreut durch eine »Gebirgslandstraße« und — von 1883 — eine Postkutsche. Das richtige gute alte Genre aus München bringt K. v. Enhuber (1811—1867). Der vielgereiste Landschafter L. Gurlitt aus Altona (1812—1897), Vater des Architekturhistorikers, fällt durch holsteinische Landschaften auf. Der Schweriner Th. Fischer (1817—1873) ist durch ein Bildnis vertreten. Fast Böcklinisch, nur spitziger gemalt, ist der »Gebirgsbach« des, unserem Gedächtnis anscheinend entschwundenen, Düsseldorfers K. Jungheim (1830—1880). Aber noch lebt wohl der Rheinpfälzer und Münchener K. Mathes (1842 oder 1845) und hat mit seinem »Interieur« die Kunst des Grau in Grau so bewährt, daß sie auch von heute sein könnte; die Lindenschmit-Schule scheint lange vorzuhalten. Vertrauter klingt der Name des frühe gut vorgeschrittenen A. Stäbli aus Winterthur (1842—1901), dessen »Landschaft« gut auffällt. Auch E. Jettel (1845—1901) scheint inzwischen in die »retrospektive« Liebe aufgenommen zu sein; ein Chiemseebild rechtfertigt es. Der Ansbacher Th. Alt (1846), Mitschüler Leibls, hier mit einem Porträt seiner Mutter vertreten, zählt auch noch zu den Lebenden.

Merkwürdig gering ist die religiöse Kunst vorhanden, obwohl ihr Kügelgen und Mathes und gar Steinle nahestanden, und obwohl wir uns da in den Zeiten der Nazarener, der Alt-Düsseldorfer und der Idealisten vom Apollinarisberg bewegen. Gerade noch der »Studienkopf eines Mönches« erinnert an solche Interessen und an einen der würdigsten, seelischesten Darsteller von Religiösem: an den Hanauer G. Cornicelius (1825 bis 1898).

Berlin-Halensee — Dr. Hans Schmidkunz

GLASMALEREIEN ALS KRIEGSERINNERUNGSZEICHEN

Für die katholische Pfarrkirche von Mergentheim hat Albert Figel zwei Glasmalereien geschaffen, die in der Zettlerschen Anstalt ausgeführt worden sind. Ihren Platz werden sie im Chore der Kirche bekommen. Vier Fenster sind daselbst vorhanden, von denen zwei, damit der Raum nicht zu sehr verdunkelt werde, helle Verglasung behalten sollen. Die Figelschen Fenster sind Kriegserinnerungszeichen; die Kirchengemeinde verdient Anerkennung dafür, daß sie das Gedächtnis ihrer gefallenen und die Ehre ihrer heimgekehrten Helden auf solche Art zu feiern beschlossen hat. — Die Bilder, von denen jedes 10 Meter hoch ist, werden miteinander verbunden durch ihren gedanklichen Inhalt, äußerlich durch die Gleichmäßigkeit ihrer Anordnung, auch durch die in zwei Teile zerlegte Schrift »Durch Kampf« — »Zum Sieg«. Ein jedes zeigt unten eine größere Fläche zur Unterbringung der Namen von Gefallenen, dabei in einem Bilde das Eiserne Kreuz, in dem andern das Kreuz des Deutschordens, dem die Kirche von Mergentheim ihre Entstehung verdankt. Darüber erheben sich, umgeben von streng aufgefaßtem Ornamentschmucke, die in je fünf Flächen untergebrachten figürlichen Darstellungen. — Das Fenster links ehrt die Gefallenen. Hier sieht man von unten nach oben: den Abschied eines Kriegers von Weib und Kind; seinen Tod auf dem Schlachtfelde, bei ihm eine Krankenschwester, im Hintergrunde eine brennende Ortschaft; endlich sein Grab, das von einem Kinde mit einem Rosenkranze geschmückt wird. Darüber, von den erwähnten Bildern durch einen Schriftstreifen getrennt, thront eine in ergreifender Weise dargestellte Pietà, und oberhalb dieser sieht man zwei weinende Engel. — Das Fenster rechts gedenkt der Heimgekehrten, gleichfalls in drei Darstellungen: das Wiedersehen von Vater und Sohn in der irdischen Heimat; das Dankgebet des Kriegers an einem Feldkreuze; die himmlische Belohnung durch den göttlichen Heiland, der dem Helden einen Lorbeerkranz aufs Haupt setzt. Auch hier folgt ein querlaufender Streifen mit einem Spruche. Darüber erblickt man die fürbittende Muttergottes in einer Strahlenglorie, ganz oben zwei Engel, die über dem Haupte der hl. Jungfrau eine Krone halten. In kleineren Seitenflächen, die zwischen dem Ornamente ausgespart sind, wurden in jedem Fenster vier Wappen angebracht: das deutsche, österreichisch-ungarische, bulgarische, türkische; — das preußische, bayerische, württembergische und sächsische. — Der Stil der Zeichnungen paßt sich dem frühgotischen der Kirche an, doch sind die szenischen Darstellungen mit voller Naturwahrheit gegeben, dabei ruhig und groß stilisiert. Die Farben sind, wie bei Figel gewohnt, tief und stark, voller Leuchtkraft, die geschickt angeordnete Verbleiung der Gläser trägt wesentlich zur Lebendigkeit der Wirkung bei.

Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Ausstellung über Friedhofskunst und Kriegerehrung, die der Westfälische Heimatbund für Anfang Juli im Kreuzgang des Domes zu Münster plante, ist bis September verschoben worden. Die Eröffnung ist nunmehr auf den 12. September festgesetzt. Der Westfälische Heimatbund kommt mit dieser Verlegung der Eröffnung einem aus Künstlerkreisen geäußerten Wunsche entgegen. Die Schwierigkeit, entsprechende Arbeitskräfte zu beschaffen, stellte die Fertigstellung einer Reihe interessanter Ausstellungsstücke in Frage. Deshalb ist die Einlieferungsfrist nunmehr bis zum 20. August verlängert worden.

Kriegsgedenkzeichen. — Am 20. März 1916 wurde in der zahlreich besuchten sozialen Priesterkonferenz zu Altötting ein Lichtbilder-Vortrag über Kriegsgedenkkunst abgehalten. Referent war H. H. Dr. Kappel, Maler und Kunsthistoriker aus München. Unter Hinweis auf die auch staatlicherseits in allen Teilen unseres

deutschen Landes einsetzenden Bestrebungen zur Förderung echter, guter Kriegsgedächtniskunst, verbreitete sich der Vortragende eingehend über den im Vorjahr von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstalteten Wettbewerb an der Hand der von dieser Gesellschaft herausgegebenen ausgezeichneten Lichtbilderserie. Die vielfachen Vorschläge über die Art und Weise der künstlerischen Gestaltung von Kriegsgedenkzeichen durch die Baukunst, Bildnerei, Malerei und durch das Kunstgewerbe wurden allseits mit größtem Interesse aufgenommen. Es besteht die wohlbegründete Hoffnung, daß die begrüßenswerten Anregungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst nach dem Kriege recht viel praktisches Leben gewinnen. A. V.

Herr Edwin Graf von Henckel-Donnersmarck, der bekannte schlesische Magnat und Rennstallbesitzer, z. Z. im Felde, dessen Rennstall sich in Hoppegarten befindet, hat anläßlich des für uns glücklichen Fortganges des Weltkrieges für die Kirche daselbst ein Kriegsgedenkfenster gestiftet und den Kunst- und Glasmaler Carl Busch, Berlin-Südende, nach dessen Entwurf, mit der Herstellung betraut.

Preisausschreiben für bildende Künstler-Schüler der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. In der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien gelangen in diesem Jahre sechs »Hof-« oder sogenannte »Kaiserpreise« zur Vergebung und zwar drei Preise erster Klasse (goldene Medaillen im Gewichte von sechzig Dukaten) und drei Preise zweiter Klasse (silberne Medaille in der Größe der goldenen nebst sechs Dukaten). Es sind jedoch nur im matrikulierte, in einem der im Reichsrate vertretenen Länder heimatberechtigter Schüler der Akademie, deren Ausbildung schon die Fähigkeit höherer Kunstrichtung in sich schließt, berechtigt, sich an dieser Preisbewerbung zu beteiligen. Die Arbeiten müssen zur Zeit der Akademie-Schulausstellung abgeliefert werden. Das akademische Professoren-Kollegium hat folgende Konkurrenzaufgaben festgestellt: 1. Malerei: Aus den sieben Werken der Barmherzigkeit, Nummer sechs: Die Gefangenen erlösen. 2. Bildhauerei: Aeneas verläßt Troja, seinen Vater Anchises am Rücken tragend und seinen kleinen Sohn Askanios führend. 3. Architektur: Entwurf für ein Museum zur Unterbringung von Erinnerungen an den Weltkrieg. R.

Kunstauftrag der Stadt Wien. Der Wiener Stadtrat hat die Anfertigung eines Bildes, Bürgermeister Dr. Weiskirchner unter den Truppen an der Isonzofront darstellend, mit den Kosten von 5000 Kronen genehmigt. Ferner hat der Stadtrat 15000 Kronen zur Erteilung von Notstandsaufträgen an Wiener Bildhauer bewilligt.

Wiener Ausstellungen. Seit unserem jüngsten Ausstellungsbericht hat nunmehr auch die Wiener Frühjahrsausstellung, die wie auch sonst, außerordentlich reichhaltig beschickt war, ihre Pforten geschlossen. Es genügt zu sagen, daß neben einigen neueren Talenten in der Hauptsache wieder die wohlbekannten Wiener Meister vertreten waren und zwar durchweg in recht würdiger und anerkennenswerter Weise. Die Ausstellung ließ uns aber auch, wie die meisten ihrer Vorgängerinnen, das religiöse Motiv fast ganz vermissen; außer Cancianis prächtiger »Pietas« — Christus schmerzerfüllt auf einem mit Totenschädeln bestreuten Wege wandelnd und Zeleznys ergreifender »Mater dolorosa« — haben wir keine größere religiöse Arbeit bemerkt. Zimmermanns »Lasset die Kleinen zu mir kommen«, ist ein sehr hübsches Bild, gehört aber doch schon in ein anderes Gebiet. Sonst ist im allgemeinen ziemlich viel Raum von den Schöpfungen mit Motiven aus dem Weltkrieg eingenommen, die aber mehr oder minder den schon früher besprochenen ähnlich sind. Von sonstigen Ausstellungen, an denen in Wien nachgerade etwas zu viel des Guten getan wird, sind zu erwähnen: Die »Dezenniumsausstellung des österreichischen Künstlerbundes«, die »Ausstellung des Wirtschaftsverbandes bildender Künstler«, die Kollektivausstellungen Uriel Birnbaum (Kunstsalon Heller), Ludwig Michalek (Kunstsalon Halm & Goldmann), die Kollektion der Brüder Goncourt, die Sammlung von Hofrat Professor Emil Zuckerkandl mit prachtvollen Stücken Altwiener Porzellans hatte sich mit Recht die Bewunderung distinguierter Kunstkreise in hohem Grade erworben und selbstversändlich auch einen glänzenden materiellen Erfolg aufzuweisen. R.

BÜCHERSCHAU

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger in München in Verbindung mit den Universitäts-Professoren Curtius-Erlangen, Egger-Graz, Hartmann-Straßburg, Herzfeld und Wulff-Berlin, Neuwirth-Leipzig, Weese-Bern, Willich und Oberbibliothekar Leidinger-München. Mit ca. 3000 Abbildungen. In Lieferungen à M. 1.50 (Akademische Verlagsgesellschaft, Neubabelsberg), Lieferung 13—28.

Seit unserer letzten Besprechung dieses großen, originellen und sehr gediegenen Unternehmens erschienen die Lieferungen 13—28 in rascher Aufeinanderfolge, alle nicht minder reichhaltig und schön ausgestattet als die früheren. Mit Lieferung 13 beginnt Dr. Ludwig Curtius den Abschnitt »Die antike Kunst«. Die Malerei und Plastik des Mittelalters wird im 16. Heft von Dr. Georg Graf Vitztum in Angriff genommen. Dr. Wilhelm Pinder bearbeitet, beginnend mit Lieferung 17, die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. In der 18. Lieferung eröffnet Dr. Ing. Hans Willich den Abschnitt über die Baukunst der Renaissance bis zum Tode Michelangelos. In den anderen Lieferungen werden die früher begonnenen Abschnitte weiter geführt. Für jetzt nur dieser Hinweis, gesonderte Besprechungen der einzelnen Partien folgen.

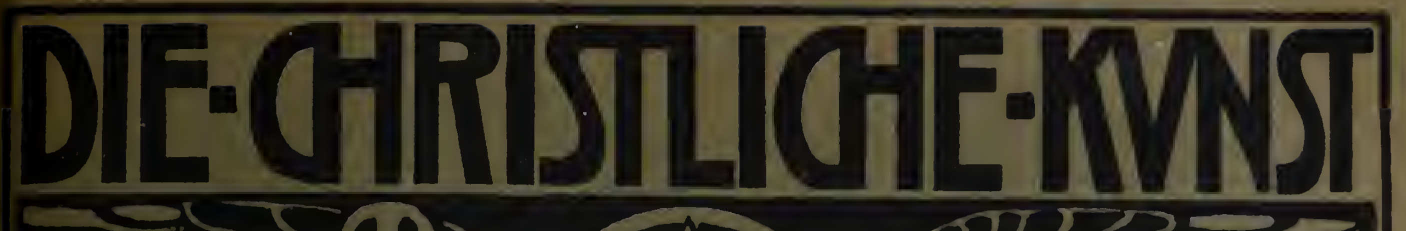
Am 22. Mai ist der Herausgeber Dr. Fritz Burger vor Verdun gefallen. Für die Fortführung der Arbeiten des Herausgebers wurde Prof. Dr. Brinckmann gewonnen. Eine weitere Arbeitsteilung unter Beiziehung einiger neuer Mitarbeiter ist vorgesehen, um das Erscheinen des Handbuches nicht ins Stocken kommen zu lassen, da eine Anzahl der alten Mitarbeiter im Felde steht. S. St.

ZU DEN BILDERN DIESES HEFTES

Die farbige Sonderbeilage gibt ein Gemälde wieder, welches sich in der Kgl. Alten Pinakothek zu München befindet. Das Original, von einem westfälischen Maler, stammt aus der Zeit um 1450—1460.

Das Einschaltblatt nach S. 312, ein Altargemälde zu Köln-Zollstock von Johann Huber-Sulzemoos, wurde in der Beilage zum 8. Hefte, S. 23, ausführlich besprochen. Von dem genannten Künstler stammen die Originale zu den Abb. S. 313—319. Huber Sulzemoos ist am 21. März 1873 zu Sulzemoos geboren.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.





XII. JAHRGANG
1. SEPTEMBER 1916
HEFT 12

OKT. 1915—SEPT. 1916
PREIS HALBJÄHRL. M. 6.—
EINZELHEFTE LT. LISTE

INHALT:

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN· IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN





L. Thoma — 3148 — Ges. f. christl. Kunst, München

Pange lingua gloriosi
Corporis mysterium,
Sanguinisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris gloriosi,
Rex effudit gentium.



FRANZ SIMM — KLEINE GÄSTE

Jüngstes Gemälde des Künstlers

FRANZ SIMM

Von W. ZILS-München

(Hierzu die Abb. S. 321—330)

Eine Würdigung, die geschrieben sein sollte am 24. Juni 1913, dem 60. Wiegenfeste des Künstlers, dann aber aus rein äußerlichen Gründen zurückgestellt werden mußte, entbehrt jetzt nicht des zeitgemäßen Interesses. Rief uns doch die Kriegszeit, wie in politischen und volkswirtschaftlichen Dingen, so in künstlerischen Fragen ein Halt zu, ein »Quousque tandem« zur Selbstbesinnung und zum Überlegen über den in Deutschland schlummernden Kunstsinn und -wert. Künstler, denen früher von der Tageskritik, die die Schnelligkeit ihres Berufes nur zu leicht zum Übersehen der großen Zusammenhänge verführt, volle Anerkennung zuteil wurde, mußten in dem Auslandsrausch, der uns erfaßt hatte, zurücktreten. Sie waren zu gegenständlich, sie zeichneten bloß und »malten« nicht. Solches und ähnliches hörten wir in den letzten 20 Jahren bis kurz vor Kriegsbeginn ja nur zu oft. Plötzlich merkte man wieder, daß es möglich ist, zu malen und gleichzeitig dem Beschauer etwas zu sagen. Mit anderen Worten, man geht wieder an dem Gegenstand, der bisher nur »Mittel zum Zweck« war, nicht mehr achtlos vorbei. Der Gegenstandsmaler ist wieder — wenn auch vorläufig nur als »Kriegsmaler« — zu Ehren gekommen, eine Tatsache, die für die religiöse Kunst von Nutzen werden kann,



FRANZ SIMM — LAUFENDES MÄDCHEN
Zeichnung. Zu einem Bild in den „Fliegenden Blättern"

für sie, die ihr hehrer geistiger Inhalt bindet, ist die Malerei in erster Linie Zweckmittel.

Aus diesen Erwägungen heraus kann Franz Simm an dieser Stelle mit vollem Rechte Würdigung finden. Simm ist zwar das Was seiner Darstellung zunächst die kleinere Sorge. Das künstlerische Wie, das auch von den Vertretern der christlichen Kunst zur höchsten Vollendung herausgearbeitet werden muß, tritt in den Vordergrund. Einen größeren Fehler gibt es daher nicht als den, Simm der landläufigen Genrekunst einzuordnen. Er will nicht in erster Linie Novellen erzählen, sondern malen mit allem Reiz der Form. Sein Pinsel führt ihn aber dann nicht zum gegenstandslosen Experimentieren. Davor bewahrt ihn die Ausgeglichenheit seiner Kunst, die sich der Forderung des sittlichen Kunsternstes bewußt ist. Mit einem klaren Ziel vor Augen ist Simm einer der wenigen Künstler älterer Richtung, die sich zur bewußten Nachahmung herrschender Kunstmoden nicht verleiten ließen, sondern bei allen wechselnden Tagesanschauungen sich und ihrer Veranlagung und Überzeugung entsprechender Kunst treu blieben. Er machte zwar auch Wandlungen durch — und erfährt sie heute noch, wie die Bilder der Jetztzeit erhellen — bis er durch einen Zufall zu dem ihm ureigensten Gebiet kam, das ihm Anerkennung und Lohn brachte und zu dem ihn seine Geburtsstadt vorherbestimmt zu haben schien.

Wie so viele Künstler, erlebte Simm seine ersten künstlerischen Anregungen im Elternhause. Sein Vater, ein geschätzter Kirchenmaler[1]), weckte die künstlerischen Neigungen durch Eigenkunst und eine kleine, aber auserwählte Sammlung von Kupferstichen. Die öftere Erfahrung, daß der Künstler-Vater bei seinem Sohn zunächst das Erlernen einer positiven Grundlage fordert, erscheint auch hier. Simm mußte die Mittelschule besuchen. Der Tod des Ernährers stellte an den Idealismus des erst Fünfzehnjährigen große Anforderungen. Das Kunststudium mußte durch Stundengeben und Malen sogenannter Heiligenbilder erkauft werden. Eiserner Fleiß brachte es zu Stipendien und diese ermöglichten ein sorgenfreieres Studium an der Wiener Akademie, an der damals wie überall das Hauptgewicht auf das Zeichnen, auf gründliches Formenstudium gelegt und die koloristische Seite der Malerei vernachlässigt wurde. Die nach Absolvierung der allgemeinen Malerschule auftauchende Frage, welcher Malerschule im besonderen sich anzuvertrauen?, schien eine Reise nach München zu beantworten. Feuerbachs Bilder in der Schackgalerie begeisterten den jungen Akademiker durch ihre große Anschauung

[1]) Josef Simm, geb. 1811 in Reichenau in Nordböhmen, gest. 1868 zu Wien.



FRANZ SIMM — MADONNA AM HAUSE DES KÜNSTLERS

Text S. 329

und das an die Venezianer gemahnende Kolorit derart, daß er sich kurzerhand entschloß, zu Feuerbach zu gehen. Drei Monate hielt er es in dessen Klasse aus, um darauf Kunstschüler Ed. v. Engerths zu werden, der die Eigenart jedes seiner Schüler zu erkennen und zu pflegen sich bemühte. Wenn der Künstler selbst seine Unzufriedenheit mit dem Lehrer Feuerbach auf das fehlende enge Verhältnis von Lehrer und Schüler zurückführt und auf des ersteren unruhiges, widerspruchsvolles Wesen, in welchem sich schon damals eine große Nervenüberreizung aussprach, so darf hierbei Feuerbachs Unzufriedenheit mit den Wiener Verhältnissen nicht vergessen werden. Haack [1]) weist darauf hin, wie freudig Feuerbach einem Ruf nach der österreichischen Hauptstadt Folge leistete, wie hilflos er, der ernste, träumerische Schwärmer, dann aber dem lachenden, jubelnden und tanzenden Wien eines Makart gegenüberstand. Mehr als Feuerbach hat denn auch Makart auf Simm, wenn auch unbewußt und ungewollt Einfluß ausgeübt. Von Bedeutung für die Akademie war damals noch Jos. v. Führich, der mit zitternder Hand die letzten und reifsten seiner tief empfundenen Schöpfungen »Der bethlehemitische Weg« und »Thomas von Kempis« zeichnete. Seine Beschränkung auf einfache künstlerische Ausdrucksmittel bricht gelegentlich auch bei Simm durch. Durch die Vermittlung seines Schülers Eisenmenger hat umgekehrt Rahl mit der Fülle seiner Erscheinungen und dem Glanz seiner Farben dem Künstler nicht unbedeutende Anregungen gegeben. Auch der als Lehrer hervorragende Akademieprofessor Albert Zimmermann verdient hier Erwähnung.

Wenn wir diese »Beeinflussungen« hier aufzählen, so geschieht dies, um der Pflicht des Chronologen zu genügen und darzutun, aus welchem Kreise Simm herauswuchs. Wie bereits angedeutet, ist bei Simm von jedes Lehrers Eigenart gelegentlich etwas zu spüren. Im allgemeinen aber ist seine Kunst originell, selbständig. Um es bis zu dieser Höhe zu bringen, hatten die damaligen Wiener Verhältnisse nicht genügt. Es gehörte ein weiterer »Horizont« dazu, den ihm auf Grund seiner tüchtigen Leistungen das große Reisestipendium, der Rompreis, verschaffte. In Venedig, Florenz und Rom studierte der junge Künstler nicht allein durch Anlegen von Farbenskizzen die Technik der alten Meister, er ging auch, wie Skizzen aus dieser Zeit beweisen, offenen Auges durch die Straßen der Stadt, um reizvolle Erscheinungen des Volkslebens, Architekturen u. a. m. in sich aufzunehmen und Freilichtmalerei zu treiben. Er erhielt den größten, für das Leben haltenden Eindruck. Der Blick wurde auf das Große gerichtet und schweifte nicht ab von den erfrischend wirkenden fremden Nationen. Namentlich zwei Vertreter, Fortuny und Michetti mit seinen kleinen sonnigen Bildern sind hier zu nennen. Das letzte der in Rom nach Ablauf der zweijährigen Stipendienzeit noch verlebten drei Jahre brachte einen Wendepunkt im Leben und

[1]) Lübke-Haack, Grundriß der Kunstgeschichte V (1909) S. 265.



FRANZ SIMM — FRAU MIT KERZENLICHT
Zeichnung. Studie für ein Bild in den „Fliegenden Blättern"



FRANZ SIMM — ALTER HERR

Zeichnung. Studie fur ein Bild in den „Fliegenden Blättern"



FRANZ SIMM — FRAU IM PFLEGERINKLEID

Zeichnung. Studie für ein Bild in den „Fliegenden Blättern"



FRANZ SIMM — ALTE FRAU

Bleistiftzeichnung. Studie für ein Bild in den „Fliegenden Blättern"



FRANZ SIMM SINGENDER KNABE

Zeichnung. Zu einem Bild in den „Fl. Bl."

Schaffen Simms. Er lernte seine künftige Gattin, die talentierte Bozener Malerin Marie Mayer[1]), kennen. Frau Marie sollte für über 30 Jahre die treue Helferin und geschmackvolle Beraterin in manchen, namentlich Kostümfragen werden, sie wies aber auch indirekt ihrem Künstlergemahl den Weg, den er einige Jahre später einschlagen sollte, durch die noch aus der Empirezeit in ihrem Besitz befindlichen Mädchenkleider. Als diese Simm in die Hände fielen, erwachte das künstlerische Interesse für die Zopfzeit, das sich nicht allein auf die malerischen Kostüme erstreckte, sondern sich, genährt durch literarische Studien, auf den geistigen Gehalt und die seelische Stimmung der vielgelästerten Zeit auswuchs.

Bevor sich der Meister diesem künftigen Reiche widmete, galt es andere Aufgaben zu erfüllen. Der Auftrag, das Stiegenhaus des dortigen Museums mit mythologischen Bildern (aus der Jasonsage u. a. griechischen Mythengestalten) zu schmücken, führte das junge Paar[2]) nach Tiflis. Kohlestudien zu den Wandbildern sowie eine Farbenskizze[3]) veranschaulichen die für einen 28 Jährigen im Gedanken, der Komposition und der Zeichnung doppelt hervorragende Arbeit. Sie verraten ein eingehendes Naturstudium und einen neuen Weg in der geschichtlichen Darstellung, wie er kurz vorher von Makart — etwa in seinem Einzug Karls V. — betreten worden war. Das Museum ist jetzt verbrannt, einige der Gemälde konnten gerettet werden. Nach gemeinsamer Arbeit und weiterem Studienaufenthalt in der völkergemischten Stadt Kleinasiens kehrte das Ehepaar nach Wien zurück, nicht, um sich hier für dauernd niederzulassen, sondern um nach München überzusiedeln. Dem nach der Schulung auf klassische Motive Verwiesenen erwuchsen durch die Gründung des Hausstandes abermals neue Aufgaben, die auf die Illustration hinlenkten. Was Simm als Illustrator bedeutet, weiß jeder, der noch heute zu den »Fliegenden Blättern« greift. Hier verdiente er sich außer in der Illustrierung größerer Prachtwerke[4]), deren Glanzzeit die achtziger Jahre bedeuteten, bei den »Fliegenden Blättern« die ersten Sporen. Das in Wien intensiv betriebene feine Federzeichnen kam Simm zugute, der zahlreiche feingesehene und sehr gut gegebene Stimmungsbilder lieferte, die uns den Text vertiefen helfen und einen reizvollen und wirksamen, den Eindruck des Buches durchaus nicht zerstörenden Buchschmuck bildeten. In der Illustration, von der sich bei der damals aufkommenden malerischen Auffassung die besten Kräfte fernhielten, fand Simm als wirklicher Künstler den richtigen Weg. Seine Illustrationen in den »Fliegenden Blättern«, zu deren geschätzten Mitarbeitern er über 30 Jahre gehört, sind geistreiche Anspielungen auf den Inhalt des Textes, den er tief erfaßt und persönlich wendet. Fein schaut von Zeit zu Zeit der gemütliche, nie verletzende Humor des Wieners hervor. Neben einem eminenten zeichnerischen Können verfügt er über eine Empfindsamkeit, die als

[1]) Gemälde hängen im Bozener und Innsbrucker Museum. Vgl. auch Abb. S. 330.

[2]) Verehelicht 1881 zu Bozen.

[3]) Jasons Ankunft in Kolchis.

[4]) Hallbergs Goetheausgabe u. a.



FRANZ SIMM — VOR DER TÖPFERBUDE



Mittel ebenso mittelalterliche Ritter wie das moderne Luftschiff benutzt.

Bevor wir zu dem eigentlichen Gebiet der Kunstbetätigung übergehen, unter deren Flagge heute des Künstlers Ruhm segelt, müssen wir noch einiger Monumentalarbeiten gedenken. Abermals mit seiner Frau schuf er das für Leipzig bestimmte Dioramabild »Haremleben« und im Jahre 1888 ein reich komponiertes Bild »Tod Kaiser Wilhelms«, das uns heute weniger zu sagen weiß. Noch einmal führte der Auftrag, die Decke des Saales X im Kunsthistorischen Museum in Wien mit sechs Frauengestalten [1]) zu schmücken, die die verschiedenen Gattungen der Altertumskunde personifizieren, zur Antike. Die aus allen Arbeiten sprechende Anmut und treffsichere Charakterisierungsgabe sind die Vorzüge. Mit diesen Monumentalarbeiten hängt eng Simms Tätigkeit als religiöser Maler zusammen.



FRANZ SIMM — MANN, PFEIFF STOPFEND

Zeichnung. Studie für ein Bild in den „Fl. Bl.“

Daß ein Künstler mit der Tiefe der feinschwingenden Empfindung Simms an der christlichen Kunst nicht achtlos vorübergeht, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Der altbayerischen Sitte folgend, schmückte er 1885 die Ostseite seines Künstlerheimes, das als der wenigen eins der Großstadtbewegung nicht zum Opfer fiel und noch heute von Alt-Schwabinger Poesie erzählt, mit einer Madonna [2]). Er begnügte sich nicht mit einer Gestalt, sondern gab der Himmelskönigin eine stolze Umrahmung (Abb. S. 323). Die Gottesmutter steht, das Kind emporhaltend, unter dem Baldachin des Thrones. Zu Füßen sitzt der Knabe Johannes. Das beste Stück des Ateliers, der Perserteppich, auf dem die Figuren angebracht sind, war dem Künstler, dessen Wappen die Mittellinie betont, gerade gut genug, um dem Ganzen einen feierlichen Anstrich zu geben. Aus dem Bilde spricht der Geist der Renaissance ganz unzweifelhaft zu uns, abgewogen ist die Komposition. Derselbe religiöse Geist, der das Ganze verklärt, spricht aus einer Madonna zu uns, die erst flüchtig hingeworfen, der Vollendung an dem Simmschen Sommerhaus in Klobenstein harrt und einem kleinformatischen Madonnenkopf, den der Künstler für sein Atelier als Tafelbild malte. Den Beschauer erfüllt beim Anblick ein tiefes Bedauern, daß Simms Pinsel sich nicht des öfteren des religiösen Vorwurfs bediente. Daß sein reiches Können es ermöglicht, bewies er im Jahre 1884 bei einem vom Bayerischen Kultusministerium ausgeschriebenen Wettbewerb für ein Altarbild der prot. Kirche in Wunsiedel. Sein segnender Christus erhielt den Preis, dem Meister wurde die Ausführung anvertraut.

Der Skizze zur Klobensteiner Madonna liegt neben der Anmut eine gewisse Grazie zugrunde, die den kirchlichen Vorwurf zu verweltlichen scheint, wenn man den Empiremaler Simm nicht zuvor gewürdigt hat. Wenn auch die Kinder dieser Kunstbegabung von einer anmutigen Daseinsfreude, einem sorgenlosen, schönen Leben erzählen, so mangelt ihnen doch nicht die Herzlichkeit der menschlichen Auffassung, die poetische Empfindung, der tiefe, ernste Sinn des Malers, der gelernt hat, über die Erscheinungen der Welt und Geschichte nachzudenken. Wenn auch zugegeben werden muß, daß sich der Künstler mit größeren sozialen oder politischen Problemen nicht beschäftigt, so erzählen die Bilder doch Bände der Kulturgeschichte von einer Zeit,

[1]) Die Entwürfe hierzu befinden sich in der Kunsthistorischen Sammlung des Kaiserhauses in Wien.

[2]) Aquarellentwurf in der Wiener Akademie.



MARIE SIMM-MAYER BISCHOF PANKRATIUS VON DINKEL
Ölgemälde

Überblickt man heute diese »genreartige« Kunst Simms, so läßt sie sich bereits gliedern in jene Bilder, die mit einer Fülle von Figuren ausgestattet, bei aller Genauigkeit der Ausführung einheitlich und reizvoll wirken. In den letzteren Jahren kehrt Simm mehr zum Renaissanceideal zurück. Es beschränkt sich auf einige Figuren und stellt diese in das Freie. Seine Kunst hat hierdurch um einen pikanten Reiz mehr gewonnen. Äußerst fein findet sich Simm mit den Lichtreflexen ab, die meist den Blätterwald der Bäume durchdringen oder sich im Dunkel brechen. Daß er hierbei mit derselben Künstlerliebe jede kleinste Faser des Gewandes, das geringste Ornament nicht vernachlässigt, dient dem Meister zum besonderen Lob. Wie Thoma lebt eben auch Simm unbekümmert um andere seiner Kunst. Wir aber erfreuen uns an seiner Originalität.

Als Simm durch einen Zufall auf die Zopfzeit kam, übertrug er die kleine präzise Wiedergabe der Zeichnung auf die Ölmalerei. Der Gegenstand gewinnt nur da Bedeutung, wo er eine malerische Darstellung ermöglicht. Seine Gemälde bleiben auch malerisch reizvoll und interessant, wenn ihnen der kulturgeschichtliche Gegenstand ganz genommen ist. Der Inhalt ruft keinen selbständigen Eindruck hervor, obwohl wir das Stilvolle einer interessanten Zeit, die er lebendig werden ließ, mitempfinden. Das Mißverhältnis der Malerei zum Gegenstand, das uns bei zahlreichen Genremalern stört, fällt bei der Unter- und Einordnung des Gegenstandes trotz liebevoller Detaildurchbildung unter eine große einfache Hauptform nicht auf. Obwohl Simm sich durch eingehendes Studium ein großes historisches Verständnis erwarb, sind seine Werke keine bloße Nachahmung, sondern lebensvolle, von schöpferischer Phantasie bedingte Bilder, deren originelle Seite der Gefühlsausdruck seiner Gestalten ist. Auf diesen legt er nach sorgfältigen Studien den größten Nachdruck. Kurz, seine Bilder sind keine Gewaltakte.

Das scharfe Charakterisierungsmoment kommt bei den Porträts, die das Wesent-

in der mit dem Wiener Kongreß nochmals eine kurzlebige »Galante Zeit« wiedererstehen sollte. Es sind keine Geschichtsbilder schlechthin, es sind die Memoirenwerke der Kunst, oft mit einem leisen ironischen Zug im Unterton. Wir müssen es uns versagen, hier einzelne Bilder, die schon des öfteren veröffentlicht, nochmals wiederzugeben[1]) oder im einzelnen zu besprechen.

[1]) Um einen ungefähren Überblick über die reiche Tätigkeit Simms zu geben, führe ich hier eine Anzahl Bilder, soweit ich deren Enstehungsjahr noch feststellen konnte, und soweit sie nicht schon erwähnt sind, auf: 1890 Duett (Nationalgalerie Berlin), 1892 Liebhaberkonzert (Galerie Weimar), 1896 Radfahrerin (Tochter), 1897 Musikpause, 1899 Die Malstunde (Alte Pinakothek), 1900 Besuch in der Loge, 1902 Vornehme Kundschaft, 1903 Empfang bei Napoleon in St. Cloud, Demaskiert, 1904 Am Stickrahmen, 1905 Porträt der Großfürstin Kyrill, 1906 An der Schwester Hand, 1907 Der Empfang, Ankunft, 1908 Quartettpause, 1909 Bergfahrt, Abfahrt zum Fest, 1910 Der Kardinal, 1912 Die Gratulanten, 1913/16 In der Sommerfrische, Vor der Töpferbude, Trödlerin, Kleine Gäste.



LEONHARD THOMA (MÜNCHEN) KRIEGSBILD

Zeichnung. Vgl. dazu Isaias 5, 20—25

liche der Erscheinung klar und groß festhalten, zum Durchbruch.

In die Werkstatt des Künstlers führen bisher unveröffentlichte Studien. Man sieht, wie er sich bemüht, aus jeder Gestalt, vor allen den Köpfen, das Beste herauszuholen. Feder und Stift hatte Simm bis zu Kriegsbeginn nur mehr in den Dienst der »Fliegenden Blätter« gestellt. Einen willkommenen Anlaß, sich der liebgewordenen Griffelkunst zu bedienen, bot der Auftrag für das Armee Oberkommando 6 eine Osternkarte zu zeichnen. Welche Stimmung, welches tiefinnige Gemüt spricht aus dem mit dem gut geschauten Pferd eine Einheit bildenden Ulanen, der das Wegkreuz mit einem Büschel der ersten Frühlingsboten schmückt. Ein echter Simm in seinem ovalen Rahmen, aus dem die Trommel leise hervorragt, ist die im Auftrag des Bayer. Landeskomitees für freiwillige Krankenpflege im Kriege gemalte Postkarte. »Jung-Deutschland« marschiert vor für eine gesunde, herzerfrischende deutsche Kunst, als deren tüchtiger Vertreter Franz Simm galt, ehe der Krieg uns wachrüttelte, und weitergelten wird.

DIE ST. IGNATIUSKIRCHE ZU GÖRZ UND IHR BAUMEISTER CHRISTOPH TAUSCH

Kunsthistorische Studie
von Professor Dr. BERNHARD PATZAK (Breslau)
(Vgl. die Abb. S. 333—335)

Zu den bedeutendsten Kunstbauten, welche jüngst unter der rücksichtslosen, vandalischen Beschießung durch die Italiener in Trümmer sanken, zählt auch leider die monumentale Jesuitenkirche des hl. Ignatius (Abb. S. 333 oben) auf der Piazza grande zu Görz. Sie gehörte zu den vortrefflichsten Barockschöpfungen der Pozzoschule auf österreichischem Boden, und sie verdient eine kunsthistorische Würdigung.

Ziemlich spät nach ihrer Niederlassung (1615) in Görz begannen die Jesuiten im Jahre 1654 den Bau ihrer Ordenskirche neben dem schon stehenden schlichten Kollegiatgebäude. Im folgenden Jahre stürzten jedoch die Mauern ein, und der unbekannte erste Baumeister mußte sich vor Gericht verantworten und das Gebäude von neuem auf eigene Kosten aufführen. Im Jahre 1680 wurde am Hochaltare und an dem wundervollen Marmortabernakel (Abb. S. 335) gearbeitet. Die zweite Bauperiode des Gotteshauses begann im Jahre 1721 [1]).

In den von G. D. Della Bona [2]) ohne nähere Quellenangabe veröffentlichten Zitaten aus den Annalen der Görzer Jesuiten, die vermutlich aus der in der Privatbibliothek des Grafen Coronini [3]) aufbewahrten »Litterae annuae« stammen, heißt es in wörtlicher Übersetzung folgendermaßen: »1721. Errichtet wurden in diesem Jahre über die Hälfte die Kirchenwände, welche die Stirngiebel und die Flanken der äußeren Kirche bilden; fertig gestellt wurden die vier gewaltigen runden Säulen mit ihren von kunstfertigem Meißel vortrefflich und sorgfältig zu erhabener und glanzvoller Wirkung ausgearbeiteten Kapitellen aus wohlgeglättetem Stein; ferner wurden mehrere andere äußere Zieraten mit Bekrönungen und Kapitellen von vornehmer Arbeit vollendet. Zugleich erhielt unser Tempel hinter dem prachtvollen marmornen Tabernakel unseres Altares ein von der unteren Wand bis ans Gewölbe des Gotteshauses sich ausdehnendes Gemälde, das einen von acht Säulen gestützten Hochaltar, inmitten aber den gottseligen Stifter (gemeint ist St. Ignatius), von Engeln in den Himmel erhoben, überdies aber die heiligste Dreifaltigkeit darstellt, von sehr elegantem Pinsel einer kunstfertigen Hand, das Werk eines gewissen unserer Brüder Coadjutoren, nicht ohne außerordentliche Bewunderung von den Pilgern betrachtet, von den Kennern auf über 1000 Reichstaler abgeschätzt. Auf alles dies wurden insgesamt 3393 rheinische Goldgulden aufgewendet.«

Aus diesem Ordensbericht erhellt zunächst klar und deutlich, daß der erwähnte damalige »Coadjutor« des Görzer Jesuitenkollegiums im Jahre 1721 jene Scheinarchitektur des Hochaltares malte [4]), über die Lemmen [5]) folgendes bemerkt: »Er (Andrea del

[1]) Vgl. Czoernig: Das Land Görz und Gradisca, Band I (1873), Seite 914, Anmerkung 2. Ferner: Planiscig im »Forum Julii«, II (1911), Seite 33—39, (ohne Quellenangabe).

[2]) Osservazioni ed aggiunte di G. D. Della Bona sopra alcuni passi dell'Istoria della Contea di Gorizia di Carlo Morelli, Band IV, Seite 232 ff. Folgendes Werk, das über die Görzer Kirche weitere Auskunft geben dürfte, war mir nicht zugänglich: Mons. Dott. de Pavissich, Genesi della Chiesa e parrocchia di S. Ignazio in Gorizia. In: La Messa d'oro o il Giubileo sacerdotale di Don. F. Zoratti. Ricordo dei suoi veneratori. Gorizia 1898.

[3]) Vgl. B. Duhr: Geschichte der Jesuiten, II, Seite 348.

[4]) Hiernach ist zu berichtigen die Angabe bei: L. Burgemeister, Die Jesuitenbauten in Breslau, insbesondere die Mathiaskirche und das Universitätsgebäude, Breslau 1901, Seite 24: » . . . . zwischendurch 1722 in Görz«.

[5]) (Lemmen:) Tirolisches Künstlerlexikon . . . von einem Verehrer der Künste, Innsbruck 1830, Seite 196.



IGNATIUSKIRCHE ZU GÖRZ VON CHR. TAUSCH

Text S. 332 ff.

Pozzo) hatte unter andern auch einen Jesuiten-Laienbruder Christoph Tausch zum Scholaren, von welchem zu Görz in der Jesuitenkirche der Hochaltar sammt dem Blatte an der Mauer sehr künstlich gemahlt worden ist« (Abb. S. 334).

Leider hatte das offenbar al fresco ausgeführte Gemälde schon vor seiner bedauernswerten Vernichtung stark gelitten. Die Scheinarchitektur, die, beiläufig bemerkt, an den von Pozzo in der römischen Ordenskirche Sant' Ignazio geschaffenen Marienaltar [1]), der ersten dieser perspektivischen Gattung [2]), erinnerte, war beträchtlich verwischt. Unter dem dichten Staubüberzuge erkannte man den auf Wolken knieenden, von Engeln getragenen hl. Ignatius. Betend blickte er zu Gottvater und Christus empor, über deren Häuptern rechterhand oben der heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebte. Diesen Scheinaltar der Görzer Jesuitenkirche hat dann Tausch später (1722—24) mit einigen unwesentlichen Abänderungen in seinem kraftvoll-majestätischen Hochaltare der Breslauer Namen-Jesukirche in die Wirklichkeit übertragen.

War nun Christoph Tausch jener im betreffenden Ordensbericht erwähnte »Coadjutor«, der die Görzer Ignazkirche mit jenem Scheinaltar in der Art Pozzos schmückte, so war er als gelernter Architekt zweifellos auch der Urheber des Entwurfes für den gleichzeitigen (!), im Jahre 1721 ausgeführten Bau der in den »Litterae annuae« erwähnten Schmuckfassade des Gotteshauses; oder er errichtete sie nach

[1]) Vgl. Pozzo: Perspectivae pictorum atque architectorum, II. Pars. Augsburg 1709, Figura 67: Ein gemahlter Altar in der Ignatius-Kirche zu Rom.

[2]) Vgl. C. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles in Italien, V, Stuttgart 1887, Seite 465.



INNERES DER IGNATIUSKIRCHE IN GÖRZ
Vgl. S. 335

und flachen Wandpilastern, der Statuenschmuck und das Portal mit gebrochenem Bogengiebel, alles das in wahrhaft grandiosen Verhältnissen, hat einen Gesamtcharakter, der bald an Lorenzo Bernini, bald an Carlo Rainaldi erinnert. Das Chronostikon der Portal-Inschrift gibt aber erst das Jahr 1721 (?) an [2]. Das Innere entspricht zwar in architektonischer Hinsicht der prachtvollen Fassade, bietet aber in der Einrichtung, Altären und Gemälden, wenig Hervorragendes. Interessant ist nur der von dem Jesuiten-Laienbruder Christoph Tausch, einem Schüler des berühmten Andrea Pozzo, entworfene Hochaltar (Tschischka, Kunst und Altertum ..., Wien 1836, pag. 178). Ob er etwa auch der Architekt der ganzen Kirche sei, weiß ich nicht, doch wäre es nicht unmöglich«.

Ganz in der Art Pozzos war in der Tat die plastische Durchformung des Mittelrisalites (vgl. Abb. S. 333) vermittels Halbsäulen mit verkröpftem Gebälk und Konsolen unter dem Kranzgesims durchgeführt, auf dem als Ausklänge der tragenden Stützen umgekehrte, also mit ihren Schnekken nach unten gestellte, langgezogene Volutenkonsolen [3] aufsetzen. Sie sind für die Pozzoschule typisch geworden und treten im Schaffenswerk des Frater Christof Tausch immer und immer wieder auf. Besonders charakteristisch war ferner an den Turmecken der Görzer Kirchenfassade die durch die dreiteiligen, flachen Pilasterbündel entstehende starke Verkröpfung des Gebälkes, wodurch ein rhythmischbewegtes Linienspiel von einander durchkreuzenden Horizontalen und Vertikalen und hiermit ein im bildmalerischen Sinne höchst wirkungsvoller Kontrast von lichtbestrahlten Flächen und pikanten Zierschatten erzeugt wurde. Typisch waren endlich die geknickten Fensterverdachungen des dritten Stock-

einem früheren Entwurf seines Lehrers. Das hatte denn auch bereits Albert Ilg [1]) vermutet, der sich in seinen »Reisenotizen aus Krain, Kärnten und dem Görzischen« folgendermaßen äußerte: »Auf der Rückfahrt von Italien nach Weißenfels kam ich durch Görz, wo mich die imposante Fassade der ehemaligen Jesuitenkirche auf der piazza grande entzückte. Schade, daß die dorfkirchenmäßigen Zwiebeln der beiden Türme diesen großartigen Bau verunstalten. Er ist eine der vornehmsten Barock-Fassaden, echt italienischen Charakters, in Österreich; gleichwohl bleibt uns die Literatur in dem Falle alle Auskunft schuldig. Die Mittelpartie mit den vier mächtigen korinthischen Halbsäulen, den verkröpften Gesimsen, dem Balkon dazwischen, darüber das Tympanon, die flankierenden Türme, mit ihren Stockwerken

[1]) In: Mitteilungen der K. K. Zentralkommission N. F. Wien 1890, XVI. Jahrgang, Seite 121; vgl. hierzu: A. Ilg, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn, Prag 1893, Seite 277.

[2]) Die Inschrift lautet: ›DIVo IgnaTIo De LoJoLa SoCIetatIs JesV fVndatorI‹. — Daraus ergibt sich nicht die Jahreszahl 1721, sondern 1723.

[3]) Vgl. z. B. Pozzos ›Theatrum sacrum‹ für Sant' Ignazio zu Rom in: Pozzo, Perspectivae pictorum atque architectorum, I. Pars (Ausgabe von Joh. Boxbarth) Augsburg 1706, Figura 71.



TABERNAKEL AUF DEM HOCHALTAR DER IGNATIUSKIRCHE IN GÖRZ
Text S. 332

werkes, die, wie ich an anderer Stelle zeigen werde, Tausch auch weiterhin gern verwendet hat. Ein Blick auf die Innenarchitektur des nunmehr zerstörten Gotteshauses belehrte ohne weiteres den Kenner des Tauschwerkes, daß sie ebenfalls ein Werk dieses von der kunsthistorischen Forschung bisher noch zu wenig gewürdigten [1]), bedeutenden Maler-Architekten gewesen sein muß. Es kehrte nämlich hier im Grunde genommen dasselbe, nur ins Monumentale gesteigerte Dekorationsprinzip wie in seinen Jesuitenkirchen zu Trentschin (1712—1715,

[1]) Völlig unzureichend ist die dürftige Biographie bei L. Burgemeister, a. a. O. Seite 23—24 (!). — Abgesehen davon, daß Verfasser das Schaffenswerk des Meisters, mit Ausnahme seiner Breslauer Namen-Jesukirche, gar nicht kannte, beruhen seine Mitteilungen lediglich auf einigen rein biographischen Notizen, die P. Bernhard Duhr S. J. aus den Ordenskatalogen für ihn mühsam ermittelt und zu bequemer Benützung zusammengestellt hatte.

nicht 1714/15, wie L. Burgemeister[1]) fälschlich angibt) und in Erlau (1716—1719) in Ungarn wieder: Die in Görz wie in Erlau der Kanneluren ermangelnden Pilaster, die Kapitelle und verkröpften Gebälke waren wuchtiger geworden und luden infolgedessen mehr aus wie dort. Man merkte an der Innendekoration der Görzer Kirche, daß der Künstler den italienischen Barockstil, insbesondere den römischen, den er bisher nur aus der theoretischen Unterweisung Pozzos kannte, nunmehr an der Quelle studiert hatte. Erst im Jahre 1720, also unmittelbar vor seiner Berufung nach Görz, hatte Christoph Tausch in Rom geweilt[2]).

Wohl kaum mehr nach dem Entwurf des Frater Tausch wurden dann schließlich laut dem erwähnten Ordensbericht in den Jahren 1722/23 die von Ilg getadelten, wie die »Litterae annuae« besagen, provisorischen Turmhauben, ferner die Nischenstatuen und das Portal fertig gestellt. Die Beendigung dieser Arbeiten hat der vielbegehrte Künstler nicht mehr abgewartet. Denn noch im Jahre 1722[3]) begegnen wir ihm, wie ich in meiner Tauschbiographie[4]) eingehend ausgeführt habe, in Schlesien in vielseitigste Tätigkeit vertieft, wohin er von dem kunstsinnigen Breslauer Fürstbischof Franz Ludwig, dem Pfalzgrafen von Neuburg, berufen worden war[5]).

Jedenfalls bildete der nunmehr bedauerlicherweise zugrunde gegangene herrliche Bau der Görzer Jesuitenkirche des hl. Ignatius einen entwicklungsgeschichtlich wichtigen Markstein in seinem künstlerischen Werdegange.

[1]) Ebenda, Seite 23. — Das richtige Datum ergibt sich vielmehr aus den von mir in der Königlich Ungarischen Universitätsbibliothek zu Budapest entdeckten »Annuae Collegii et Domus probationis trenchinensis« (Sign. A. b. 115, Seite 102 ff.).

[2]) Zu berichtigen bei L. Burgemeister, a. a. O. Seite 24: »Tausch hatte mit seinem Meister Pozzo sieben Jahre in Italien als Maler und Architekt gearbeitet«. — Der im Jahre 1702 von Leopold I. nach Wien berufene Maler-Architekt Pozzo verließ um diese Zeit, wie die authentische Biographie von Francesco Baldinucci (Atti della I. R. Accademia di scienze lettere ed arti degli Agiati in Rovereto, I, Anno 1912, Seite 231: La vita del Padre Andrea Pozzo scritta da Francesco Baldinucci. Studio del Socio Prof. Dott. E. Benvenuti) ausdrücklich betont, Italien, »um es nie mehr wieder zu sehen«. — An den italienischen Arbeiten seines Lehrers Pozzo († 1709) konnte also Tausch nicht mehr mitarbeiten.

[3]) Nicht erst 1723 wie bei L. Burgemeister, a. a. O. Seite 24.

[4]) Diese wird demnächst in meinem Werke: »Die Jesuitenbauten zu Breslau und ihre Architekten, ein Beitrag zur Geschichte des Barockstiles in Deutschland« erscheinen.

[5]) Vgl. Wien, Bibl. Pal, Vind. Cod. 12316. Annuae Literae Provinciae Bohemiae Societatis JESU Nissae ad annum 1731, Seite 82: » . . . donec ejusdem Romae annutu Serenissimi Principis, ac Episcopi nostri postulato, ac obsequiis concessus, ipsos octo annos Architecti munere functus, artis suae insignia exstruxit monumenta, quae hodiedum etiam Exteris admirationi sunt«.

PREISAUSSCHREIBEN FÜR KLEINERE KRIEGS- UND KRIEGERDENKMÄLER

Dem großen Kriege sowohl wie seinen Toten werden berechtigterweise voraussichtlich zahlreiche Denkmäler erstehen. Der Bund deutscher Gelehrter und Künstler (Kulturbund) will für seinen Teil versuchen, mit dazu beizutragen, daß diese Werke, die das Bild unserer öffentlichen Kunstpflege wesentlich beeinflussen, in einem künstlerischen Sinne geschaffen werden, der sie würdig erscheinen läßt, als sichtbarer Ausdruck für die Taten unseres Volkes zu gelten.

Der Bund will nicht nur schlechte und übereilte Monumente verhindern, sondern mithelfen, gute zu schaffen.

Als besonders wichtig erscheint die künstlerische Lösung kleinerer Aufgaben, denn kleinere Denkmäler werden naturgemäß besonders zahlreich geschaffen werden und der Träger des Kunstgedankens für weiteste Schichten des Volkes in den kleinen Städten und auf dem flachen Lande sein.

Da dieser wichtige Teil unserer Kunst bisher fast überwiegend unzulänglichen künstlerischen Kräften und einer schlechten Kunstindustrie überlassen blieb, so ergeht hiermit an die reichsdeutschen Künstler ein Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen solcher kleinen Denkmalsgebilde.

Dieser Wettbewerb soll einmal ein Ansporn für unsere Künstler sein, ihre Kunst diesen Aufgaben zuzuwenden, zum andern bezweckt der Bund, sich mit seinen Mitteln dafür einzusetzen, daß den Schöpfern hervorragender Entwürfe im gegebenen Falle Gelegenheit zur Betätigung werde.

Die Herausgabe eines Werkes mit den ausgezeichneten Arbeiten ist ins Auge gefaßt.

Es werden folgende Aufgaben gestellt: Entwürfe für: 1. Grabsteine und Grabkreuze für gefallene Krieger in der Heimat; 2. Gedenktafeln, sowohl plastische wie gemalte; 3. einfache Monumente, deren Herstellung die Summe von 5000 Mark nicht überschreiten soll; 4. Bildstöcke; 5. Gedächtniskapellen für Gefallene, Ausführungssumme nicht über 12000 Mark. Zu den einzelnen Aufgaben ist folgendes zu bemerken:

Zu 1: Grabsteine und Grabkreuze. Wetterfestes Material ist Vorbedingung. Kunststein, Eisen oder dergleichen sind nicht ausgeschlossen. Die Bildgröße des dargestellten Werkes soll nicht unter 20 cm sein und nicht 40 cm übersteigen. Ein Maßstab und eine Maßstabsfigur sind miteinzuzeichnen. Die Art der Zeichnung, ob geometrische Zeichnung, Schaubild oder Photographie nach Modell, ist freigestellt.

Zu 2: Gedenktafeln. Diese Tafeln sind für das Innere oder Äußere öffentlicher Gebäude wie Rathäuser, Kirchen, Schulen usw. gedacht, sie sind als plastische Gebilde für Metall, Holz, Stein und gebrannten Ton oder für kleine Kirchgemeinden als bemalte Holztafeln zu entwerfen. Besonders erwünscht sind solche Tafeln, die eine gute Lösung für die Anordnung zahlreicher Namen erbringen. Auf gute und lesbare Schrift soll besonders geachtet werden. Verlangt werden für die plastischen Tafeln Photographien nach einem plastischen Modell nicht unter 20 cm und nicht über 40 cm, für die bemalten Tafeln farbige Darstellungen in gleicher Größe. Die Hauptmaße sind einzuschreiben. Verlangt wird die Beigabe einer Schriftprobe in natürlicher Größe, in Photographie oder Zeichnung.



RENE KUDER — UNTER DEM SCHATTEN DES KREUZES (AQUARELL)

Über den Künstler siehe Näheres im 5. Hefte d. lfd. Jgg. — Vgl. Text S. 313

Zu 3: Einfache Monumente. Erinnerungsmale für die Gefallenen von Ortschaften, Körperschaften oder Truppenteilen. Auch kleine Brunnen und Brunnenhäuschen mit einem passenden Hinweis auf den Krieg oder die Gefallenen sind nicht ausgeschlossen. Wetterfestigkeit ist auch hier Bedingung. Verlangt wird ein Blatt mit einer geometrischen Zeichnung der Hauptansicht im Maßstab 1 : 10 und der Nebenansichten in kleinerem Maßstabe, ferner ein zweites Blatt mit einem Schaubilde im Maßstabe 1 : 10 oder statt dessen eine gute Photographie nach einem plastischen Modell im Maßstab 1 : 10. Die letztere Form ist besonders erwünscht. Eine Maßstabsfigur ist mitzuzeichnen.

Zu 4: Bildstöcke. Es soll der Versuch gemacht werden, den Bildstockgedanken, wie er jetzt lediglich religiösen Zwecken dient, der Kriegerehrung nutzbar zu machen. Dabei ist für katholische Gegenden die Verbindung mit Darstellungen religiösen Charakters erwünscht, für protestantische Gegenden nicht unbedingt erforderlich. Für protestantische Gegenden wird über-



RENÉ KUDER FELDGRAUER (ZEICHNUNG, 1916)



RENÉ KUDER FELDGRAUER (ZEICHNUNG, 1916)



RENÉ KUDER

FELDGRAUER (ZEICHNUNG, 1916)



RENÉ KUDER FELDGRAUER (ZEICHNUNG, 1916)



RENÉ KUDER FELDGRAUER (ZEICHNUNG, 1916)

haupt mehr Wert darauf gelegt, daß ähnlich den Bildstöcken und Wallfahrtszeichen der katholischen Lande, wie sie an Wegekreuzungen oder anderen charakteristischen Stellen der Landschaft aufgestellt sind, einprägsame kleine Gebilde erfunden werden, die den Gedanken des süddeutschen Bildstocks schöpferisch erweitern. Die Art der Zeichnung, ob geometrische Zeichnung, Schaubild oder Photographie nach Modell, ist freigestellt. Bildgröße des Werkes nicht unter 20 cm und nicht über 40 cm. Maßstab und Maßstabsfigur sind mitzuzeichnen.

Zu 5: Gedächtniskapellen. Gleich den Bildstöcken eignen sich auch Kapellen in der Art der heutigen Andachts- und Wallfahrtskapellen zur Ehrung unserer Gefallenen und zu Gedächtniszeichen für die große Zeit. Auch diese Aufgabe ist für katholische und protestantische Gegenden verschieden zu lösen. Die Baukosten sollen 12000 Mark nicht übersteigen. Es ist kenntlich zu machen, wie die Umgebung gedacht ist. Verlangt werden Zeichnungen im Maßstab 1 : 20, Grundriß, Schnitt und Aufriß 1 : 50, sowie Schaubild oder Aufnahme nach plastischem Modell. Maßstabsfigur ist einzuzeichnen.

Sämtliche Zeichnungen sind ungerahmt einzureichen. Die einzelne Blattgröße darf das Maß 50 : 70 nicht überschreiten. Um diese Größe einzuhalten, können die vorgeschriebenen Maßstäbe im Notfall verkleinert werden. Die genauen Preise für die Gesamtherstellung ohne Fundament, aber mit Honorar, sind anzugeben.

Neben der künstlerisch selbständigen Verwendung historischer Sinnbilder sollen insbesondere gute Ausdrucksformen für das moderne Kriegsgerät angestrebt werden.

Zur Verteilung gelangen Preise im Gesamtbetrage von 15000 Mark, und zwar 5 Preise zu 1000 Mark, 10 Preise zu 500 Mark, 25 Preise zu 200 Mark.

Diese 40 Preise sollen unter allen Umständen zur Verteilung kommen, und zwar für alle Aufgaben möglichst gleichmäßig. Eine andere Verteilung behält sich jedoch das Preisgericht vor. Die preisgekrönten Entwürfe werden Eigentum des Bundes deutscher Gelehrter und Künstler. Auch von den übrigen Arbeiten soll eine Anzahl angekauft werden. Außerdem kann auf »ehrenvolle Erwähnung« erkannt werden.

Das Preisgericht besteht aus den Herren: Amersdorffer (Berlin), Behrens (Neubabelsberg), Billing (Karlsruhe), Blunck (Berlin), Graul (Leipzig), Hahn (München), Hosaeus (Berlin), Huber-Feldkirch (Düsseldorf), Kutschmann (Berlin), Manzel (Berlin), Meier-Graefe (Berlin), Poelzig (Dresden), Schaper (Berlin), Seeck (Berlin), Tuaillon (Berlin).

Die Arbeiten müssen bis zum 25. Oktober an die Geschäftsstelle des Bundes deutscher Gelehrter und Künstler (Kulturbund), Berlin, Unter den Linden 38, gelangt oder bis zu diesem Tage bei der Post eingeliefert sein. Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen, Name und genaue Adresse des Einsenders sind in einem geschlossenen Umschlag mit demselben Kennwort beizufügen, auch ist eine Adresse für die Rücksendung anzugeben. Die Entwürfe werden öffentlich ausgestellt. Entwürfe, die dem Programm nicht entsprechen, werden von der Beurteilung ausgeschlossen. Der Teilnehmer am Wettbewerb erklärt sich mit den Bedingungen einverstanden und auch damit, daß seine Arbeiten ausgestellt sowie in dem vom Kulturbund geplanten Sammelwerk veröffentlicht werden.

Die Beteiligung an dem Wettbewerb unter Einhaltung der angeführten Bedingungen ist jedem reichsdeutschen Künstler freigestellt. Es ist jedoch gestattet, außerhalb des Wettbewerbes Arbeiten unter Namensnennung einzureichen. Diese Arbeiten kommen für die Zuerkennung eines Preises nicht in Frage, werden aber unter der Bezeichnung »außer Wettbewerb« mit öffentlich ausgestellt. Sie sollen auch gleich den preisgekrönten Arbeiten für die Veröffentlichung durch das Sammelwerk in Aussicht genommen wie auch gegebenenfalls zur Ausführung empfohlen werden.

PREISAUSSCHREIBEN

Der Vorstand des Schlesischen Bundes für Heimatschutz ruft zu einem Wettbewerb auf zur Einsendung von Entwürfen zu Kriegergrabmalen und Kriegergedenktafeln, die zur Ausführung in schlesischem Marmor bestimmt sind und dieses Gestein in seinen verschiedenen Behandlungsarten charakteristisch zum Ausdruck bringen. Das Marmorwerk W. Thust, Gnadenfrei i. Schles., stellt uns zur Preisverteilung 1600 Mark zur Verfügung. Es werden verlangt: Gruppe I: Kriegergrabmale für Reihengräber und bevorzugte Grabstätten, wie Randgräber, Offiziersgrabstätten, Grabansammlungen (Ehrenfriedhöfe) und dergleichen. Gruppe II: Kriegergedenksteine zur freien Aufstellung auf Friedhöfen, an Kirchen usw. und Wandgedenktafeln für Friedhofsmauern, innere und äußere Kirchenwände, an Hauswände und dergleichen. Gedacht ist an Gedenksteine und Tafeln, die den Kirchengemeinden zur Erhaltung des Gedächtnisses auch derjenigen gefallenen Gemeindemitglieder dienen sollen, die nicht innerhalb des Gemeindefriedhofes beerdigt sind. Auf den Steinen wären außer der Widmungsschrift die Namen der gefallenen Gemeindemitglieder anzubringen. Es wird sich häufig empfehlen, statt einer Gedenktafel besondere kleine Schrifttafeln, für jeden Gefallenen eine, mit einem gemeinsamen Widmungsstein zusammenzufassen. Die Anwendung des Einzelstückes im Gesamtrahmen ist anzugeben. Bei frei aufzustellenden Gedenksteinen ist der Charakter des Friedhofes unbedingt zu vermeiden.

Durch den Wettbewerb werden Entwürfe für Grabmale und Gedenktafeln zur Ausführung in mehrfachen Verhältnissen gewünscht, besonders reiche Entwürfe (reicher bildhauerischer Schmuck) sind zu vermeiden. Die Entwürfe werden auf Blättern von 30 : 40 cm erbeten. Sie müssen maßstäblich gezeichnet sein unter Angabe des Maßstabes. Die Art der Flächenbehandlung des Ganzen oder einzelner Teile ist anzugeben. Jedes Blatt ist mit einem Kennwort und der Gruppenbezeichnung zu versehen. Die Verfassernamen und genauen Adressen sind den Entwürfen in verschlossenem Briefumschlag, der das Kennwort trägt, beizulegen. Jeder Teilnehmer erklärt sich damit einverstanden, daß die Entwürfe öffentlich ausgestellt und die ausgezeichneten und angekauften unter Mitwirkung des »Schlesischen Bundes für Heimatschutz« veröffentlicht werden.

Als Preise werden ausgesetzt: für Gruppe I: 1 erster Preis von 200 Mark, 1 zweiter Preis von 150 Mark, 6 Preise von je 75 Mark; für Gruppe II: 1 erster Preis von 200 Mark, 1 zweiter Preis von 150 Mark, 6 Preise von je 75 Mark. Die Firma W. Thust beabsichtigt den Ankauf weiterer Entwürfe nicht unter 50 Mark; sie erwirbt für sich das Ausführungsrecht für die mit Preisen ausgezeichneten und angekauften Entwürfe.

Als Preisrichter werden wirken: Provinzialkonservator, Regierungs- und Baurat Dr. Burgemeister, Architekt Effenberger, Königlicher Gartenbaudirektor Erbe, Bildhauer Professor von Gosen, Architekt Königlicher Baurat Grosser, Konsistorialrat Hain, Fürstbischöflicher Rat Dr. Jensch, Techniker Georg Müller, als Vertreter der Firma W. Thust, Gnadenfrei, Vorsitzender des Schles. Bundes für Heimatschutz, Univers.-Professor Dr. Siebs, W. Thust, Inhaber der Firma W. Thust, Gnadenfrei, Stellvertretender Direktor der Königlichen Kunstakademie Breslau, Maler Prof. Wislicenus.

Zur Teilnahme am Wettbewerb sind alle Künstler berechtigt, die ihren Wohnsitz in den Provinzen Schle-



RENÉ KUDER AUSMARSCH

sien, Posen, Ost- und Westpreußen und den besetzten russischen Gebieten haben. Die Entwürfe sind porto- und bestellgeldfrei bis zum 6. Oktober an das Sekretariat der Königl. Akademie für Kunst und Kunstgewerbe, Breslau, Kaiserin-Augusta-Platz 3, einzureichen. Die Sendungen sind außen als zum Wettbewerb des Schlesischen Bundes für Heimatschutz gehörig zu bezeichnen. Auskunft erteilt der Geschäftsführer des Schlesischen Bundes für Heimatschutz, Architekt Effenberger, Breslau XVI, Auenstraße 20.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Zu dem auf S. 337 abgebildeten Gemälde nahm der Künstler die Anregung von einem durch einen Friedhof gezogenen Schützengraben.

Zwei Preisausschreiben. Der »Münchner Bund« erläßt zwei Preisausschreiben für alle Künstler Deutschlands. Das eine Preisausschreiben betrifft einen Wettbewerb um ganzseitige Illustrationen in Schwarzweiß oder mehrfarbig für eine Weihnachtsnummer der neuen Monatsschrift »Unser Vaterland«, die Graf von Bothmer herausgibt und die bei J. F. Lehmann in München erscheint. Als 1. Preis wurden 500 M., als 2. Preise je 250 M. ausgesetzt. Der zweite Wettbewerb betrifft Kopfleisten, Schlußstücke und Zierstücke für die gleiche Monatsschrift. Dafür wurde ein 1. Preis zu 100 M. und zwei 2. Preise zu je 75 M. ausgesetzt. Für beide Wettbewerbe behält sich die Schriftleitung den Ankauf anderer nicht preisgekrönter Arbeiten vor. Die näheren Wettbewerbsbedingungen sind beim Münchner Bund, München, Elisenstraße 3 und beim Herausgeber zu erfahren. Der Schlußtermin beider Wettbewerbe ist der 10. September.

Bonifaz Locher. — Die Wallfahrtskirche zu Gaimersheim erhielt einen neuen Deckenschmuck in drei Gemälden, die Bonifaz Locher (München) kürzlich vollendet hat. Das Werk verdankt sein Entstehen dem dortigen Pfarrherrn und es ist besonders erfreulich, daß es trotz dem Kriege entstand. Als Darstellungsgegenstände wurden gewählt: Mariä Opferung, die hl. Familie und Maria in der Verklärung.

Eine neue Fahne erhielt auf Veranlassung des Herrn Stadtpfarrers Madlener die Stadtpfarrkirche in Monheim (Schwaben). Der Entwurf stammt von Kunstmaler Theodor Baierl. Die Ausführung geschah zum Teil in Batik, zum Teil in Stickerei. Die Batikarbeiten wurden an der Kunstgewerbeschule in München ausgeführt, die Stickerei von den Franziskanerinnen in Dillingen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.











